

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANCRAGE TERRITORIAL ET MOBILITÉ :
CONCEPTUALISATION ET REPRÉSENTATION DE L'IDENTITÉ DANS LE TRAVAIL
DE REBECCA BELMORE ET DE JIN-ME YOON

MÉMOIRE PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
ANNE-MARIE ST-JEAN AUBRE

JUIN 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je ne me serais jamais lancée dans ce long processus sans une dose préalable de naïveté et d'inconscience. Heureusement pour moi, lorsque l'effet aveuglant de ces deux facteurs est disparu, plusieurs personnes m'ont (sup)portée.

Thérèse St-Gelais, qui m'a conseillée durant ces trois années. Anne Bénichou, qui à travers les nombreuses conversations informelles que nous avons eues depuis maintenant quelques années, m'a encouragée à avoir davantage confiance en moi. Katrie Chagnon, avec qui j'ai souvent ventilé et qui m'a mise sur des pistes théoriques intéressantes. Mes parents et ma sœur, qui n'ont jamais douté que j'arriverais un jour à mettre le point final à cette réflexion.

Et finalement, Benoît, le seul à avoir vraiment vécu avec moi de l'intérieur les hauts et les bas de cette entreprise. Il y a autant de lui que de moi dans ce mémoire, qui n'aurait pas la forme qu'il a aujourd'hui sans lui.

J'aimerais aussi remercier le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture et le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour leur appui financier qui m'a permis de me consacrer à mes études.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	15
L'IDENTITÉ : UNE CONSTRUCTION?	
1.1 L'IDENTITÉ NATIONALE	17
1.1.1 L'identité nationale : une identité naturelle ou « essentielle »?	19
1.1.2 Des modèles alternatifs pour les identités nationale et culturelle	28
1.2 L'IDENTITÉ DE GENRE, LE SEXE ET LA SEXUALITÉ	32
1.2.1 L'identité de genre et de sexe: une construction ?	35
1.2.2 Le genre performatif	38
1.3 POUR UN RÉINVESTISSEMENT DU TEMPS PRÉSENT	42
1.4 LE THÈME DE L'IDENTITÉ ET SA <i>TRADUCTION</i> DANS LES ARTS VISUELS	45
CHAPITRE II	49
L'IDENTITÉ AMÉRINDIENNE EN TANT QU'OBJET : LES ŒUVRES DE REBECCA BELMORE	
2.1 <i>ARTIFACT #671B</i> : LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ AMÉRINDIENNE PAR LES MUSÉES	55
2.1.1 Rôles et fonctions des musées	57
2.1.2 Le contexte de l'exposition <i>Le Souffle de l'esprit</i> : Les conflits entre la communauté muséale et les communautés autochtones.....	60
2.1.3 L'authenticité : un critère anthropologique ou artistique?.....	64
2.1.3.1 Le musée ethnographique.....	65
2.1.3.2 Le musée des beaux-arts.....	67
2.1.4 Esthétique versus politique.....	72

2.2 <i>RISING TO THE OCCASION</i> : UN PORTRAIT ALTERNATIF DE L'IDENTITÉ AMÉRINDIENNE	75
2.2.1 L'art amérindien contemporain	76
2.2.2 La représentation de l'identité amérindienne	78
2.2.3 <i>Rising to the Occasion</i>	81
CHAPITRE III	87
LA RHÉTORIQUE ESSENTIALISTE CANADIENNE ET LES ŒUVRES DE JIN-ME YOON	
3.1 JIN-ME YOON, LE GROUPE DES SEPT ET L'ÉMERGENCE D'UNE IDENTITÉ CANADIENNE	95
3.1.1 La rhétorique nationaliste du Groupe des Sept : le paysage comme métaphore d'une identité essentialiste	99
3.1.2 Le projet esthétique du Groupe des Sept : une véritable affirmation d'indépendance?	102
3.1.3 La diffusion stratégique du Groupe des Sept : les débuts d'une conscience nationale	106
3.1.4 Le corps en tant que représentation de l'identité : un signe ou un symbole?	110
3.2 <i>BETWEEN DEPARTURE AND ARRIVAL</i> : LE CHEZ-SOI À L'ÉPREUVE DE LA MOBILITÉ	115
3.2.1 Chez-soi et mobilité : une incompatibilité?	116
3.2.2 Le chez-soi du migrant comme hétérotopie : l'œuvre <i>between departure and arrival</i>	121
CONCLUSION	125
LE « PRIVILÈGE » DE LA POSITION DU MIGRANT	
ANNEXE I	137
BIBLIOGRAPHIE	156

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Rebecca Belmore, *Vigil*, 2002, performance présentée dans le cadre de l'événement « Talking Stick Aboriginal Art Festival », Full Circle, Vancouver.

Figure 2.2 Rebecca Belmore, *The Named and the Unnamed*, 2002, installation vidéo sur un support muni de bulbes lumineux, 244 x 274 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver.

Figure 2.3 Rebecca Belmore, *blood on the snow*, 2002, installation : tissu, plumes, chaise, peinture acrylique, 610 x 610 x 107 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver.

Figure 2.4 Rebecca Belmore, *Artifact #671B*, 1988, performance présentée par la Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay, en support au boycottage des Cris du Lac Lubicon.

Figure 2.5 Rebecca Belmore, *Wild*, 2001, performance et installation : couvre-lit, ciel de lit, tissu, cheveux, fourrure, présentée à l'espace The Grange, Toronto, Pari Nadimi Gallery, Toronto.

Figure 2.6 James Luna, *The Artifact Piece*, 1987, installation et performance, Museum of Man, San Diego.

Figure 2.7 Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, 1992, performance célébrant le 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, Plaza de Colón, Madrid.

Figure 2.8 Rebecca Belmore, *True Grit (A Souvenir)*, 1988-1989, tissu, panneau de toile, peinture acrylique, rembourrage, franges, 178 x 183 x 25 cm, collection de l'artiste.

Figure 2.9 Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion*, 1987, performance présentée dans le cadre de l'événement « Twelve Angry Crinolines », organisée par Lynne Sharman, Thunder Bay.

Figure 2.10 Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion*, 1987, performance présentée dans le cadre de l'événement « Twelve Angry Crinolines », organisée par Lynne Sharman, Thunder Bay.

Figure 2.11 Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion*, 1987-1991, version installative de l'œuvre, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Figure 3.1 Jin-me Yoon, *(Inter)reference, Part II : (In)authentic (Re)search*, 1990, installation : 9 tiroirs-caissons lumineux, duratrans, bois peint, dimensions d'un caisson : 58,5 x 48,5 x 23 cm, Art Gallery of Vancouver, Vancouver.

Figure 3.2 Jin-me Yoon, *(Inter)reference, Part II: (In)authentic (Re)search*, 1990, installation : 9 tiroirs-caissons lumineux, duratrans, bois peint. Dimensions d'un caisson : 58,5 x 48,5 x 23 cm, Art Gallery of Vancouver, Vancouver.

Figure 3.3 Jin-me Yoon, *Screens*, 1992, Trois panneaux de bois amovibles, photographies sur mylar. Dimensions d'un panneau : 132 x 45,2 x 6,4 cm.

Figure 3.4 Jin-me Yoon, *Screens* (détail), 1992, Trois panneaux de bois amovibles, photographies sur mylar. Dimensions d'un panneau : 132 x 45,2 x 6,4 cm.

Figure 3.5 Jin-me Yoon, *Body A Thread Dis Ease A Mountain*, 1993, installation photographique : treize boîtes lumineuses en bois de dimensions variables, photographies sur mylar, fil électrique rouge, une grande image de 213,3 x 124,4 cm.

Figure 3.6 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven*, 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

Figure 3.7 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

Figure 3.8 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

Figure 3.9 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

Figure 3.10 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

Figure 3.11 Lawren S. Harris, *Maligne Lake, Jasper Park*, 1924, huile sur toile. Dimensions : 122,8 x 152,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Figure 3.12 Emily Carr, *Old Time Coast Village (South Bay)*, 1929-1930, huile sur toile. Dimensions : 91,3 x 128,7 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

Figures 3.13 Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self*, 1991, ensemble de six cartes postales, réalisé pour la Walter Phillips Gallery, Banff.

Figure 3.14 Lawren S. Harris, *Athabasca Valley, Jasper Park*, 1924, huile sur toile. Dimensions : 26,7 x 35,2 cm, Edmonton Art Gallery, Edmonton.

Figure 3.15 Tom Thomson, *The Jack Pine*, 1916-1917, huile sur toile. Dimensions : 127,9 x 139,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Figure 3.16 Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self*, 1991, ensemble de six cartes postales, réalisé pour la Walter Phillips Gallery, Banff.

Figure 3.17 Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self*, 1991- 2000, version installative de l'œuvre, présentée en 1993 à la Mendel Art Gallery, Saskatoon.

Figures 3.18 Jin-me Yoon, *between departure and arrival*, 1996-1997, installation : projection vidéo, moniteur vidéo, haut-parleurs, photographie sur une bande de mylar, horloges.

Figures 3.19 Jin-me Yoon, *between departure and arrival*, 1996-1997, installation : projection vidéo, moniteur vidéo, haut-parleurs, photographie sur une bande de mylar, horloges.

RÉSUMÉ

Le 20^e siècle aura été marqué par des vagues de migration des populations d'une ampleur encore inégalée. Cette mobilité, doublée des soulèvements des nouveaux mouvements sociaux dans les années 1960, a engendré des interrogations quant à notre façon d'envisager la problématique de l'identité. Traditionnellement conceptualisée comme une essence, ancrée de façon stable et permanente au cœur de l'individu dès sa naissance, l'identité s'est révélée comme une réalité beaucoup plus complexe. À la lumière de ces expériences remettant en question tous les types de frontières, l'identité s'est montrée multiple, changeante, et contextuelle.

En prenant en considération le mouvement qui agite les catégories identitaires que l'on croyait fixes, des auteurs féministes ou postcolonialistes mettent à l'épreuve les théories modernes du sujet. Plutôt que d'attribuer à l'origine et aux qualités qui s'y inscrivent le pouvoir de définir immuablement l'individu, ces théoriciens tentent de rendre visible et compréhensible la marge de manœuvre dont usent les sujets pour se définir continuellement au présent. L'identité s'envisage ainsi non plus comme une chose que l'on reçoit passivement, mais comme un verbe, une pratique qui se vit au présent. Cette réflexion théorique faisant du présent un espace d'invention et de subversion de l'identité s'est transposée dans les arts visuels, notamment dans les œuvres de Rebecca Belmore, Canadienne de descendance ojibwa, et de Jin-me Yoon, Canadienne d'origine coréenne, deux artistes femmes occupant une position d'altérité au sein de la nation canadienne.

Vivant toutes deux une situation de dualité culturelle fragilisant leurs présupposés identitaires, ces artistes font de la question de la contingence de l'identité, abordée sous l'angle du déplacement – physique ou métaphorique –, un des thèmes centraux de leurs œuvres. Concevant l'œuvre d'art comme une pratique théorique, ce mémoire considérera que les œuvres de Belmore et de Yoon ne consistent pas en de simples représentations d'identités déjà constituées mais sont plutôt des espaces au sein desquels ces identités adviennent, *dans et par* l'action, c'est-à-dire la création artistique. Ainsi, l'analyse de certaines des œuvres de ces artistes dévoilera leur manière de concevoir et de représenter différemment la problématique de l'identité. Démontrant l'incapacité de l'image du corps de rendre compte adéquatement de l'identité de celui qu'elle représente, ces artistes proposent des manières alternatives d'évoquer leur identité personnelle multi-accentuée. Suggérant un portrait contextualisé d'elles-mêmes, elles révèlent les limites de l'image qui ne peut jamais représenter la totalité du sujet. Après avoir déconstruit les systèmes normatifs contraignants que sont l'« amérindianité » ou l'orientalisme, Belmore et Yoon usent de la marge de manœuvre qu'elles ont au présent pour transformer les symboles culturels en signes porteurs de nouvelles significations. Elles témoignent ainsi de la capacité de tout sujet de se réapproprier les qualités qui le définissent. Une action par laquelle le sujet peut octroyer un sens à son existence – une existence non plus seulement subie mais aussi faite sienne.

Mots clés : Art contemporain, identité, féminisme, postcolonialisme, Rebecca Belmore, Jin-me Yoon.

INTRODUCTION

Depuis les quarante dernières années, on assiste à une transformation des façons de faire de l'histoire de l'art. Selon Jonathan Harris, auteur de l'ouvrage *The New Art History. A Critical Introduction*, les années 1970 inaugurent un nouveau tournant interdisciplinaire de l'histoire de l'art, rompant avec les principes formalistes d'autoréférentialité et d'autonomie de l'art mis de l'avant par le modernisme¹. Il y a tout d'abord eu l'introduction de réflexions féministes et marxistes, tant dans l'épistémologie que dans les œuvres étudiées par la discipline, avec des auteurs comme Griselda Pollock et Timothy James Clark. Puis, dans les années 1980 et 1990, alors que la question de la lutte des classes mise de l'avant par le marxisme perdait du terrain, aux considérations féministes, nourries notamment par la psychanalyse, se sont ajoutés les enjeux du postcolonialisme ainsi que ceux des études de genre, tous deux alimentés par le poststructuralisme. L'arrivée de ces nouveaux outils dans le champ de l'histoire de l'art a engendré l'apparition d'une histoire de l'art dite « radicale » ou « critique », du nom des théories critiques des sciences humaines importées au cœur de la discipline, théories souvent qualifiées de postmodernes puisqu'elles instaurent une remise en question du principe de base de la modernité : l'universalité. Comment expliquer le décroisement de ce domaine ? Tout simplement, selon Harris, par le fait que les acteurs sociaux qui ont cherché, et cherchent encore, à transformer la société à l'extérieur des universités, en dénonçant la ségrégation raciale, le sexisme, les différences de classe et les injustices causées par les dérives du capitalisme, sont *aussi* des intellectuels, étudiants et artistes œuvrant au sein des sphères artistiques². Ces derniers ne vivent pas en vase clos ; ainsi, leurs expériences personnelles affectent le regard qu'ils posent sur l'art et l'histoire de

¹ Harris, Jonathan. 2001. *The New Art History : A Critical Introduction*. Routledge : Londres et New York, p. 13. Voir aussi Irving Lavin (1996. « The Crisis of "Art History" » in « Art History and Its Theories ». *The Art Bulletin*. vol. 78, no. 1 (mars), p. 13), qui explique que la première phase d'interdisciplinarité de l'histoire de l'art se situe au début du 20^e siècle, avec l'approche iconologique mise de l'avant par Aby Warburg et, à sa suite Panofsky. Cette approche exigeait une grande érudition quant au contexte des œuvres afin de permettre le déchiffrement des sens historiques des symboles et signes représentés dans les œuvres d'art. Il s'agissait alors de puiser dans les disciplines de la littérature, de la théologie et de la philosophie, afin d'analyser le sujet, le contenu d'une œuvre, et non sa forme.

² Harris. 2001. *Ibid.*, p. 4.

l'art, tout comme leurs réflexions théoriques informent leurs façons de vivre, un point sur lequel je reviendrai un peu plus loin dans cette introduction.

Cette période coïncide également avec l'avènement de changements majeurs dans le paysage socioculturel des pays occidentaux qui, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, accueillent des immigrants de provenance de plus en plus éloignée, tant d'un point de vue culturel que géographique³. En effet, selon Stephen Castles et Alastair Davidson, la mobilité de la population n'a fait qu'augmenter depuis 1945, et plus spécialement depuis les années 1980. Ces mouvements migratoires sont parfois temporaires mais le plus souvent, ils mènent à des relocalisations permanentes. On compte parmi ces nouveaux arrivants des réfugiés, des gens à la recherche de travail, des spécialistes en demande ou encore des individus venant rejoindre leur famille⁴. Ces vagues d'immigration s'expliquent non seulement par l'amélioration des moyens de transport et de communication, par la mondialisation des marchés, mais aussi tout spécialement par l'abolition des lois permettant la sélection raciale des immigrants dans les années 1960 et 1970⁵. Avant cette modification, seuls les Européens étaient admis dans les pays européens puisqu'on ne pouvait garantir la complète assimilation que des immigrants européens, les immigrants extra-européens ayant pu représenter en temps de guerre une menace pour l'identité et l'unité nationales. Ainsi, suite à l'entrée en vigueur des nouvelles lois, de grandes quantités d'immigrants issus de pays asiatiques, de pays d'Amérique du Sud ainsi que des Caraïbes ont joint les rangs des pays occidentaux, dont le Canada⁶. Bien évidemment, les populations n'ont jamais vraiment été homogènes au sein des États-nations et ce, peu importe l'époque à laquelle on s'attarde⁷. De plus, si on pense aux pays de l'Amérique du Nord, et plus spécialement au Canada, on doit reconnaître que l'existence des nations autochtones – ces populations qui ont précédé l'immigration

³ Castles, Stephen et Alastair Davidson. 2000. *Citizenship and Migration : Globalization and the Politics of Belonging*. New York : Routledge, p. 9.

⁴ Castles et Davidson. 2000. *Ibid.*, p. 8.

⁵ Castles et Davidson. 2000. *Ibid.*, p. 55-57.

⁶ Castles et Davidson. 2000. *Ibid.*, p. 57.

⁷ Castles et Davidson affirment d'ailleurs dans leur introduction qu'un des effets principaux du phénomène de la mondialisation est qu'il affaiblit la croyance en l'existence de cultures nationales relativement distinctes et autonomes. Ces dernières ont toujours été un mythe puisque pratiquement tous les États-nations ont été créés à partir de l'amalgame de plusieurs groupes ethniques ayant des langues, des traditions et des histoires différentes. *Ibid.*, p. 7. J'aborderai plus longuement ce point dans la section « Identité nationale » du premier chapitre.

européenne, elle-même de composition diverse – fait en sorte que l'identité nationale canadienne contenait d'ores et déjà le germe de son hétérogénéité. Ainsi, ce n'est pas tant la diversité de la population, certes de plus en plus visible, qui a entraîné un bouleversement de la société dans les années 1960 et 1970. C'est plutôt la transformation de notre façon de concevoir et de réfléchir la place de l'immigrant et, de ce fait, le statut accordé à la différence en général – qu'elle soit sexuelle, de genre, de culture, de classe, etc. – qui expliquerait l'emballement des quarante dernières années. Voilà la tendance générale dont les échos se sont faits sentir dans les arts visuels et l'histoire de l'art, qui s'intéressent aux différentes manières d'exprimer et de comprendre la différence.

Ces constats servent d'assises aux analyses proposées, dans les pages qui suivent, du travail artistique de deux artistes canadiennes ayant un bagage culturel « autre », soit Rebecca Belmore (Canadienne de descendance ojibwa) et Jin-me Yoon (Canadienne d'origine coréenne). La mobilité grandissante des populations, accompagnée de l'enthousiasme manifesté ces dernières années autour de notions comme le métissage, le nomadisme et l'exil – tant en histoire de l'art, en arts visuels que dans d'autres disciplines⁸ – m'amènent à penser que des facteurs comme la langue, le lieu d'origine et la nationalité peuvent être perçus comme contingents et de ce fait, interchangeables. Vivant toutes deux une situation de dualité culturelle, ces artistes femmes ont choisi de faire de ce thème une composante importante de leur pratique artistique, rapprochant ainsi leurs œuvres d'art de leur vie quotidienne. Plutôt que de chercher à révéler par cette production le portrait identitaire de chaque artiste, je tenterai d'en dégager des pistes de réflexion pour la conceptualisation de

⁸ De nombreuses publications reprennent ces dernières années le thème exploré dans l'ouvrage classique de Julia Kristeva (1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Librairie Arthème Fayard). Voir, par exemple, Maffesoli, Michel. 1997. *Du Nomadisme*. Paris : Le livre de Poche; Nouss, Alexis. 2005. *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris : Les éditions Textuel; précédé par Nouss, Alexis et François Laplantine. 2001. *Métissage : de Arcimboldo à Zombi*. Paris : Éditions Pauvert; et Nouss, Alexis et François Laplantine. 1997. *Le métissage*. Coll. « Dominos ». Paris : Flammarion. Les revues spécialisées se sont aussi emparées de ce sujet, voir notamment le dossier paru en 2005 « Métissage : un alibi culturel ». *Africultures* (no. 62, janv.-mars). Rosi Braidotti nous enjoint d'ailleurs à être prudent face à cet engouement général autour des notions de l'exil et de la mobilité des populations. Elle reproche à certains de passer outre les conditions réelles et difficiles formant le quotidien des exilés et des migrants en faisant de ces sujets des métaphores représentatives d'un mode de vie adapté à la postmodernité (ici compris comme un moment historique, celui dans lequel on vit). Voir Braidotti. 1994. *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, p. 21.

modes de subjectivation⁹ alternatifs centrés autour de leur expérience commune de dualité ou de mobilité culturelle. Comment ces œuvres d'art participent-elles au dialogue très actuel mêlant les enjeux de l'identité et de la différence? Développés dans une série d'expositions organisées par Diana Nemiroff au Musée des beaux-arts du Canada à la fin des années 1990, les thèmes du lieu et de l'identité ont tour à tour été abordés dans une perspective nationale dans le cas de la « Biennale canadienne d'art contemporain » (1989), autochtone pour l'exposition « Terre, esprit, pouvoir » (1992) à laquelle participait Rebecca Belmore, puis transnationale et transculturelle lors de la présentation de « Traversée » (1998), dont faisait partie Jin-me Yoon. Inspiré de ces expositions, le corpus étudié ici est formé de ces deux femmes artistes, les femmes ayant historiquement occupé les premières la position de l'Autre (du moins en Occident)¹⁰, dont une est issue des Premières nations, peuples qui ont volontairement été mis à l'écart de la construction d'un discours national sur leurs propres terres. Ces choix, qui ne relèvent pas du hasard, justifient les approches féministe et postcoloniale que j'entends employer pour mener à bien ce projet.

Ainsi, ce travail d'interprétation sera interdisciplinaire, ce qui le rapproche entre autres de la vision de l'histoire de l'art défendue par Jonathan Harris. Ce dernier définit l'histoire de l'art dite « radicale » comme celle qui s'est donnée pour but de développer de nouveaux modes d'analyse, de description et d'interprétation prenant en compte l'activisme sociopolitique des quarante dernières années, tout en intégrant aussi l'héritage laissé par l'activisme politique et intellectuel des 19^e et 20^e siècle dans leur ensemble¹¹. C'est aux fondements de la philosophie

⁹ Par mode de subjectivation, j'entends tout simplement les façons qu'ont les artistes ou les individus de réfléchir à, ainsi que de présenter, leur(s) identité(s).

¹⁰ Le féminisme et le marxisme sont les premières approches à avoir attiré l'attention sur les différences marquant les sujets selon leur genre et leur classe sociale, ouvrant ainsi la voie à une prise de conscience subséquente des multiples positions identitaires occupées par le sujet postmoderne. À l'origine de ces réflexions se trouve l'idée, élaborée par plusieurs féministes, selon laquelle la Femme, produite par le système patriarcal occidental, y vivrait d'une certaine façon « en exil » puisque le langage phallogocentrique ne lui reconnaîtrait pas d'autre spécificité que celle d'être le négatif, l'envers de l'Homme. Voir Pollock, Griselda. 1996. « Preface ». In *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*, sous la dir. de Griselda Pollock, p. xv. New York : Routledge; et Kaplan, Caren. 1987. « Deterritorializations : The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse ». *Cultural Critique*, no. 6 (printemps), p. 187-198. Ce point sera développé davantage dans la section intitulée « L'identité de genre, le sexe et la sexualité » du chapitre I.

¹¹ Harris. 2001. *The New Art History. Op. cit.*, p. 9.

du matérialisme historique qu'Harris doit sa conception d'une histoire de l'art « politique¹² », nécessairement inscrite dans la vie sociale réelle de ses agents (historiens de l'art, critiques et artistes). Pour ce dernier, le sens d'une œuvre ne peut être compris qu'à partir de sa remise en contexte au sein de ses conditions de production¹³. Bien que je sois sensible à cette vision des choses, je considère plutôt l'œuvre d'art comme une « situation dynamique » : un nœud inscrit au cœur d'un réseau mettant en valeur son potentiel de connexion. C'est cette qualité « relationnelle¹⁴ » de l'œuvre d'art qui me permet de la saisir comme multiple, ouverte aux rapprochements possibles avec d'autres œuvres, expériences ou situations. Aussi, il s'agit de reconnaître l'importance du sens découlant de la mise en contexte de l'œuvre, tout en refusant de s'y arrêter. L'approche que j'emploierai sera donc plus près de celle d'un critique ou d'un historien de l'art dont la sensibilité est qualifiée par Harris de « scoposceptique », c'est-à-dire quelqu'un qui considère le fait d'interpréter une œuvre d'art comme une activité tant historique – ancrée dans un contexte social précis –, que personnelle¹⁵. Ce type de regard porté sur l'œuvre d'art se rapproche de celui d'Amelia Jones qui, dans *Body Art / Performing the Subject*, tente, à partir de sa lecture des œuvres du *body art*, de proposer un nouveau mode d'interprétation féministe et postmoderne avec lequel ce projet est tout à fait en accord.

Dans son analyse, Jones insiste sur l'idée que le *body art*, en éveillant les désirs du spectateur, met en lumière le principe servant de base à toute analyse d'œuvre d'art : les

¹² Par histoire de l'art « politique », je veux dire une histoire de l'art où le décroisement des disciplines permet une confrontation des différentes façons de comprendre et de faire sens d'une expérience, d'une caractéristique. C'est cette confrontation entre les significations qui est politique. Je ne renvoie donc pas à une conception de l'art « politique » telle que pensée par les avant-gardes, promouvant une refonte globale de la société par les moyens de l'art.

¹³ Harris. 2001. *Ibid.*, p. 264.

¹⁴ Cette expression ne renvoie pas ici au courant de l'art relationnel tel que défini par Nicolas Bourriaud dans son livre *Esthétique relationnelle* (2001. Dijon : Presses du Réel) où il s'agit de s'attarder aux œuvres d'art qui prennent la forme de rencontres ou de créations de lieux pensés en termes de possibilités de socialisation. Par l'emploi de ce terme, je fais plutôt référence à la vision de l'œuvre d'art mise de l'avant par l'historienne de l'art Joan Kee, dans un texte publié au sein du catalogue de l'exposition *Global Feminisms*, organisée et mise en circulation par le Brooklyn Museum en 2007. Kee parle de la valeur de connectivité de l'œuvre d'art qui l'ouvre à toutes sortes d'interprétations différentes, certaines pouvant même aller à l'encontre des intentions premières de l'artiste. Voir Kee. 2007. « What Is Feminist About Contemporary Asian Women's Art? ». In *Global Feminisms*, sous la dir. de Maura Reilly et Linda Nochlin, p. 117. New York : Merrell.

¹⁵ Harris. 2001. *The New Art History. Op. cit.*, p. 15.

désirs du regardeur¹⁶. Ainsi, toute interprétation serait intéressée et contingente, reposant sur la subjectivité du critique ou de l'historien d'art, observateur d'œuvres d'art¹⁷. Selon ce type d'analyse, le sens de l'œuvre ne serait plus à chercher *dans* l'œuvre mais plutôt dans la *rencontre entre* l'œuvre et le critique, au cœur de cet espace intersubjectif englobant à la fois l'œuvre, le critique et l'artiste. Ce modèle de l'engagement ou de l'interprétation performative permet alors de comprendre le sens de l'œuvre comme un échange, un lieu de constante négociation où se rencontrent projections, désirs et identifications de l'artiste et du critique, ce qui désamorce la position moderniste exigeant le désintérêt du critique face à l'œuvre d'art. Finalement, le processus interprétatif n'ayant jamais de fin puisqu'il est particulier à chacun, il est possible de le saisir comme un acte performatif par lequel le critique est amené à dévoiler une partie de sa sensibilité. De plus, cette idée voulant qu'il existe autant d'interprétations qu'il y a de critiques d'art enraye la supériorité du critique quant à l'œuvre d'art puisqu'elle insinue qu'aucune interprétation vraie et inébranlable ne tient.

¹⁶ En mettant l'accent sur les désirs du regardeur, Jones s'oppose radicalement à l'approche moderniste alors en vigueur. Cette dernière puise ses fondements dans les théories de Kant portant sur la différence entre le beau, qui correspond au grand art, et l'agréable, que l'on rattache à la culture populaire. Selon Kant, le beau est universel : toute chose qualifiée de belle est reconnue comme telle par tous, qui en retirent une « satisfaction pure et désintéressée ». L'agréable, par contre, est subjectif puisque toute chose reconnue comme agréable ne l'est que pour celui qui en fait l'expérience, y retirant une sensation de plaisir. De ceci découle donc que le beau s'adresserait à l'intellect et l'agréable, aux sens, ce qui explique la tendance du critique d'art moderne à muscler tout signal affectif provenant de sa dimension corporelle lors de l'acte interprétatif, l'œuvre d'art faisant partie du beau et non de l'agréable. C'est ce modèle moderniste, qualifié par Jones de masculiniste parce qu'il engendre un refus du corps, des affects et de la subjectivité au profit de la mise en place d'un système autoritaire où le critique ou historien de l'art est maintenu en position de supériorité grâce à son esprit rationnel et objectif, qu'Amelia Jones conteste. Avec son approche interprétative féministe et postmoderne, elle vise au contraire à réintroduire les affects et les sens dans le processus du jugement de goût. Voir Jones, Amelia. 1998. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press, p. 75; pour les principes nourrissant l'approche moderniste, voir Kant, Emmanuel. 1995 (1790). « Analytique du beau ». Chap. in *Critique de la faculté de juger*, p. 181-224. Trad. par Alain Renaut. Paris : GF Flammarion.

¹⁷ Contrairement à ce qu'on pourrait penser suite à la lecture de l'ouvrage d'Amelia Jones ne portant que sur le *body art*, l'auteure insiste ici sur le fait que sa vision de l'interprétation s'applique à toute œuvre d'art, qu'elle soit issue du courant du *body art* ou non. Voir Jones, Amelia et Andrew Stephenson. 1999. « Introduction ». In *Performing the Body / Performing the Text*, sous la dir. d'Amelia Jones et d'Andrew Stephenson, p. 4. New York : Routledge.

Ce statut particulier de l'historien ou du critique d'art, à égalité avec l'œuvre d'art et l'artiste, rejoint un point discuté par Michel Foucault et Gilles Deleuze dans un court entretien portant sur le rôle de l'intellectuel et la relation entre la théorie et la pratique¹⁸. Leur discussion nous permet de comprendre la pratique – l'œuvre d'art – non pas comme une illustration ou application de la théorie mais comme un relais, un espace de réflexion tout aussi valable que la théorie, simplement différent dans ses moyens et ses outils¹⁹. En tant que relais, la pratique est tout autant aliment de la théorie qu'alimentée par cette dernière : un véritable échange a lieu entre ces deux types d'« appareils²⁰ » permettant une appréhension du monde. Amelia Jones tire également ce type de conclusion dans son analyse des œuvres du *body art*, qu'elle considère comme des représentations alternatives du mode de subjectivation de l'individu. Elle y précise bien que le *body art* n'est pas une illustration de la théorie phénoménologique de Merleau-Ponty, servant de fondement à son interprétation, mais plutôt une mise en mouvement de ses concepts, une réflexion allant dans le sens de ses idées mais articulée à travers un autre médium, ayant ses propres contraintes et façons de produire du sens²¹.

La modification du rapport entre théorie et pratique, entre historiens de l'art et artistes, est un sujet aussi évoqué lors de la conférence *Theory Rules* organisée par l'Université d'Ottawa en 1991, où il est question du brouillage des frontières entre le comportement attendu de l'artiste et celui de l'historien. On constate alors que l'artiste est de plus en plus appelé à expliquer et à mettre en contexte sa propre pratique artistique par rapport à ce qui se dit en histoire de l'art, de même que par rapport aux différents discours théoriques portant sur les thèmes abordés par ses œuvres. Ainsi, les artistes s'approprieraient le vocabulaire de la théorie et ne sembleraient plus avoir besoin de l'historien d'art pour donner un sens à leurs œuvres. Inversement, on remarque au sein du domaine de l'histoire de l'art des effets de mode menant

¹⁸ Foucault, Michel et Gilles Deleuze. 2001. « Les intellectuels et le pouvoir ». In *Dits et Écrits I : 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, p. 306-315. Paris : Gallimard.

¹⁹ Deleuze affirme que « [...] dès que la théorie s'enfonce dans son propre domaine, elle aboutit à des obstacles, des murs, des heurts qui rendent nécessaire qu'elle soit relayée par un autre type de discours (c'est cet autre type qui fait passer éventuellement à un domaine différent). La pratique est un ensemble de relais d'un point théorique à un autre, et la théorie, un relais d'une pratique à une autre. Aucune théorie ne peut se développer sans rencontrer une espèce de mur, et il faut la pratique pour percer le mur. » *Ibid.*, p. 307.

²⁰ Foucault et Deleuze. 2001. *Ibid.*, p. 309.

²¹ Jones. 1998. *Body Art / Performing the Subject. Op. cit.*, p. 37.

à l'utilisation récurrente de certains concepts, ainsi qu'un accent mis sur l'innovation et la nouveauté, toutes des caractéristiques rapprochant les principes gouvernant la théorie de ceux du marché de l'art²². De plus, cette conversation entre artistes et théoriciens s'avère être réellement à double sens puisque, comme le spécifie Laurence Bertrand Dorléac dans un ouvrage s'interrogeant sur l'histoire de l'art contemporaine, « [...] sociologues, philosophes ou historiens prennent les objets du monde de l'art comme autant d'instruments privilégiés de questionnement, voire de remise en cause de leur propre discipline et de leurs pratiques disciplinaires.²³ »

Ces changements témoignent notamment de l'arrivée d'une nouvelle façon de comprendre le rôle de la théorie. Il ne s'agit plus de l'employer pour proposer une vision totalisante et éclairante du monde²⁴; la théorie servirait plutôt de boîte à outils permettant une construction créative du monde. Selon Deleuze, la théorie n'a pas à être représentative mais bien créative, un qualificatif assimilant ses enjeux à ceux de la pratique. Il renchérit en insistant sur le fait que l'objectif de la théorie ne doit pas être de réfléchir *sur* mais de réfléchir *entre*, et donc de *créer* la relation *entre* deux ou plusieurs composantes²⁵. Ce point de vue rappelle l'idée de Jones voulant que l'interprétation soit intersubjective, donc création subjective de sens négocié *entre* plusieurs variables, et non pas découverte objective ou lecture désintéressée d'un sens déjà inscrit dans l'œuvre, ce qui correspondrait à de la théorie *sur* l'œuvre. D'effet hypothétique causé par l'expansion de la théorie, l'interdisciplinarité devient alors un fondement essentiel à son aptitude créatrice : la théorie requiert l'interdisciplinarité pour ne pas se scléroser²⁶. Deleuze définit précisément ce qu'il entend par interdisciplinarité dans son entretien avec Claire Parnet, où il insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas non plus de *faire du* ou

²² Voir Berland, Jody, Will Straw et David Thomas. 1996. « Introduction ». In *Theory Rules*, sous la dir. de Berland, Straw et Thomas, p. 3-19 (plus précisément les pages 4-5). Toronto : YYZ Books et University of Toronto Press.

²³ Dorléac, Laurence Bertrand. 1997. « L'histoire de l'art dans les sciences humaines. Introduction ». In *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, sous la dir. de Laurence Bertrand Dorléac, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier, p. 213. Paris : *l'image / École nationale supérieure des Beaux-Arts*.

²⁴ Sur la question de la théorie comme vision totalisatrice, voir l'entretien entre Foucault et Deleuze. 2001. « Les intellectuels et le pouvoir ». *Op. cit.*, p. 306-309.

²⁵ Ces points sont développés par Deleuze dans un entretien mené par Claire Parnet (1985. *L'Autre journal*, no. 18 (octobre), p. 12-22).

²⁶ Deleuze, dans sa discussion avec Foucault, aborde clairement cette idée. Voir *infra*, la note 19.

de *faire comme*, ce qui n'entraînerait qu'un rapport d'imitation entre les disciplines. Il parle plutôt d'échos, de résonances, d'échanges ou encore d'interférences entre les disciplines, mais toujours opérés selon les raisons ou besoins intrinsèques de la discipline preneuse²⁷.

Rosi Braidotti reprend cette idée de Deleuze dans son approche interprétative qu'elle nomme sa philosophie du *as if*, ou le devenir nomade de la philosophie. Selon cette vision, le potentiel de rapprochement entre différentes situations ou expériences est ce qui rend dynamique le processus de la pensée. Ici aussi, les rapprochements entre différents domaines ne reposent pas sur des imitations ou des reproductions. Braidotti qualifie ce type de relation de « proximité empathique », où la connexion entre deux éléments n'a pas à être justifiée par plus que le fait qu'ils partagent certains attributs. Ainsi, la philosophie du *as if* est une approche profondément subjective puisque le potentiel de connectivité des situations et expériences à sa source est propre à chaque théoricien, différents liens se faisant et se défaisant au gré de leur lecture personnelle²⁸. Le caractère non définitif du sens impliqué par ce genre de vision rejoint également Deleuze pour qui la création, ou le fait de légèder, implique plusieurs opérations de « falsifications » par lesquelles le passage d'un domaine à un autre est effectué. Ces opérations mettent en œuvre la transformation de discours préétablis propres à une discipline grâce au travail exécuté par des intercesseurs – personnes ou concepts – provenant d'autres domaines d'expertise. La création interdisciplinaire repose donc sur la falsification puisque selon cette conception, chaque théoricien est « [...] le faussaire de l'autre, ce qui veut dire que chacun comprend à sa manière la notion proposée par l'autre.²⁹ » Ainsi, à chaque notion correspond plusieurs sens possibles, dépendant des lectures singulières qui en sont faites. À ceci, on peut ajouter l'idée défendue par Braidotti selon laquelle le devenir nomade de la philosophie est subversif puisqu'il entraîne le renversement des codes balisant tout type de réflexion, un geste très certainement porteur de falsification au sens où Deleuze l'entend³⁰.

²⁷ Deleuze et Parnet. 1985. « Entretien ». *Op. cit.*, p. 13.

²⁸ Braidotti. 1994. *Nomadic Subjects. Op. cit.*, p. 5-6.

²⁹ Deleuze et Parnet. 1985. « Entretien ». *Op. cit.*, p. 16.

³⁰ Braidotti. 1994. *Nomadic Subjects. Op. cit.*, p. 5 : « [...] the nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behavior. [...] It is the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of traveling. »

À partir de ces différentes réflexions épistémologiques, je peux maintenant définir plus précisément la nature de ce projet et la manière dont il a été réalisé. Ces modèles alternatifs conviennent tout à fait à la logique qui sous-tend ce mémoire puisqu'ils octroient aux interprétations et au fil conducteur reliant les deux artistes sur lesquelles je me suis penchée le statut qui leur convient : celui d'une lecture particulière et subjective qui ne prétend pas être la seule lecture possible des œuvres abordées. De plus, ils me permettent d'insister sur la part subjective de ces interprétations, responsable des différents rapprochements effectués entre œuvres et concepts, des rapprochements qui ne sont faits qu'en mon nom, ce qui justifie mon choix d'écrire au « je ». Je ne tenterai pas de parler au nom des artistes de la manière dont elles ont vécu et vivent leur expérience de dualité culturelle – ce qu'elles seraient bien plus aptes à faire elle-même – mais seulement de réfléchir à partir de leurs propositions artistiques aux différents enjeux identitaires découlant de l'expérience de la migration et de la différence. Finalement, je conçois aussi l'interprétation comme une forme créative de production de sens puisqu'il m'apparaît clair que les œuvres ne font pas sens en elles-mêmes mais plutôt à travers la médiation dont elles font l'objet.

Les études féministes, les études de genre, le postcolonialisme, le poststructuralisme et les études gaies et lesbiennes ont toutes fragilisé la définition moderne et normative de l'identité, qui met l'accent sur les concepts de l'origine, de l'essence de l'être et de l'universalité. Dans le domaine de l'histoire de l'art, des projets comme l'analyse féministe du *body art* par Amelia Jones ont participé à ce mouvement de remise en question en réfléchissant non pas *sur* mais *avec* les œuvres à la transformation du mode de subjectivation de l'artiste moderne. Jones admet que la critique du *body art* s'inscrit dans le contexte particulier des années 1960 et 1970, caractérisé par des mouvements de protestation menés par les femmes, les gais et lesbiennes et les noirs contre l'individualisme et le patriarcat durant la guerre froide³¹. Alors que dans les années 1980 les préoccupations ne portent plus sur la représentation du corps de l'artiste, Amelia Jones observe que les années 1990 sont marquées par la réémergence de ce

³¹ Voir Jones, Amelia. 1996. « Interpreting Feminist Bodies : The Unframeability of Desire ». In *The Rhetoric of the Frame*, sous la dir. de Paul Duro, p. 238. Cambridge : Cambridge University Press.

motif dans l'art contemporain, sujet auquel elle consacre le dernier chapitre de son ouvrage³². Rosi Braidotti, qui avance l'idée de la « conscience nomade » comme un mode de figuration représentatif de la déconstruction du sujet, affirme d'ailleurs qu'il nous faut imaginer une forme de représentation de la subjectivité qui convient à notre situation historique, c'est-à-dire qui prend en compte le facteur de la mobilité transnationale³³. Alors que dans *Other Conundrums* et *Territoires et trajectoires*³⁴, Monika Kin Gagnon fournit une analyse des œuvres véhiculant des critiques sur les enjeux de la mondialisation à l'échelle du fonctionnement des institutions artistiques, les œuvres des artistes qui m'intéressent empruntent plutôt la voie défrichée par Jones et Braidotti en témoignant des répercussions de la mondialisation sur le vécu individuel et la subjectivité. Ainsi, en inscrivant ce mémoire dans la suite de leurs travaux, je m'engage donc à envisager les pratiques artistiques de Rebecca Belmore et de Jin-me Yoon comme autant de pistes pour une réflexion portant sur le mode de subjectivation de l'artiste et de l'individu en général, reconnaissant la première démarche féministe de Jones tout en l'ouvrant aux enjeux propres au nouveau contexte social des années 1990 et 2000, où les phénomènes de la migration et de l'interrogation de l'identité sont à l'honneur.

Il existe des similitudes entre les stratégies mises de l'avant par les œuvres du *body art* et des *body oriented practices*³⁵ et celles employées par les artistes sur lesquelles je me suis penchée, qui mettent aussi très souvent leur corps à l'avant-plan. Ce sont d'abord à partir des signes véhiculés par le corps qu'ont été pensées les différences de genre, de race, de classe – couleur de la peau, yeux bridés, vêtements, anatomie. Le corps, alors utilisé dans les

³² Voir « Dispersed Subjects and the Demise of the "Individual" : 1990s Bodies in / as Art », cinquième et dernier chapitre de l'ouvrage de Jones. 1998. *Body Art/ Performing the Subject*. *Op. cit.*, p. 197-240.

³³ Braidotti. 1994. « Introduction : By Way of Nomadism ». Chap. in *Nomadic Subjects*, *op. cit.*, p. 1-39.

³⁴ Voir Gagnon, Monika Kin et Richard Fung (dir.). 2006 (2002). *Territoires et trajectoires*. Coll. « Prendre Parole ». Trad. de l'anglais par Colette Tougas. Montréal : Éditions Artexes et Gagnon. Monika Kin. 2000. *Other Conundrums*. Vancouver : Arsenal Pulp Press et Artspeak Gallery; Kamloops : Kamloops Art Gallery.

³⁵ Pour parler des œuvres produites dans les années 1990, Amelia Jones ne parle plus de *body art* mais bien de *body oriented practices* puisque, selon ses dires, « [...] the 1990s work often involves complex strategies relating to the body (fragmenting it, symbolizing it, rendering it through highly distorting technologies of representation) that justify discussing the work as oriented toward, but not necessarily including, the artist's own body. » Voir Jones. 1998. *Body Art / Performing the Subject*. *Op. cit.*, p. 314, note 9.

années 1960 et 1970 pour parler de ces enjeux, est compris comme transparent et naturel, comme essence sur laquelle le sujet n'a aucun pouvoir. Il est posé comme donnée première de l'identité, reçu passivement et porteur d'un sens fixe. Lorsqu'il réapparaît comme une préoccupation dans les années 1990, les acquis poststructuralistes des années 1980³⁶ sont mis à contribution. Il ne s'agit plus seulement d'exposer le corps, de se réapproprier la nudité, de s'affirmer en tant que sujet créateur producteur de sens et non plus uniquement objet produit ou créé par l'autre masculin; il s'agit de questionner le corps en tant que signe, d'interroger son potentiel de sens, sa transparence³⁷. Le corps – sa perception, sa représentation – apparaît alors comme une construction sociale, tout comme le genre, la race, la classe ou l'orientation sexuelle.

La situation de la migration agit dans ce mémoire à la manière d'un révélateur obligeant celui qui en fait l'expérience à prendre conscience de la relativité de l'identité et du sens porté par le corps. Bien que s'imposant avec plus d'insistance au migrant, cette prise de conscience touche tout le monde puisque toute identité est construite et, de ce fait, contingente, un point de vue qui sera développé dans le premier chapitre. Explorant les avenues théoriques démontrant le fait que les identités nationale et de genre ne sont pas des essences mais bien des constructions, ce chapitre tentera de montrer que le sujet a le pouvoir, au présent, de concevoir autrement son identité. Ce mémoire considérant l'œuvre d'art comme une pratique théorique, il cherchera à montrer que les œuvres de Rebecca Belmore et de Jin-me Yoon ne consistent pas en de simples représentations d'identités déjà constituées mais sont plutôt des espaces au sein desquels ces identités prennent forme, par l'entremise de la création artistique. Après s'être attardées à déconstruire les identités « essentielles » qui leur sont imposées, ces deux artistes ont donc articulé dans leurs œuvres des conceptions alternatives de leur identité. Des échos retentissent ainsi entre les pratiques de Belmore et de Yoon et les théories abordées dans le premier chapitre. Ces échos font ressortir les moyens mis en place dans ces œuvres pour penser de façon non essentialiste le mode de

³⁶ C'est très certainement à Michel Foucault que l'on doit l'avènement d'une nouvelle façon de réfléchir le sens du corps. Voir son *Histoire de la sexualité*, surtout le premier volume intitulé *La volonté de savoir* (1976. Paris : Gallimard).

³⁷ Jones. 1998. *Body Art/ Performing the Subject*. *Op. cit.*, p. 66-67.: « The postmodern artistic subject performs and exacerbates the gap between appearance and significance. between index (the image of trace of the artist) and that subject's "meaning" of her or his other. »

subjectivation de l'individu. Dévoilée dans toute sa complexité, l'identité non essentielle s'avère relative et contingente, c'est-à-dire multiple et changeante selon les circonstances dans lesquelles se trouve le sujet. Dans ce contexte, comment l'image du corps pourrait-elle encore suffire à rendre compte de façon transparente de l'identité, « multi-accentuée³⁸ », du sujet? C'est à cette incapacité du corps que s'attardent Belmore et Yoon qui, tout en envisageant de manière alternative la problématique de l'identité, proposent aussi des solutions singulières pour répondre au problème de la représentation de l'identité lorsqu'elle n'est plus conçue comme unique, permanente et stable. Chaque artiste suggère par leurs œuvres une réflexion sur le mode de subjectivation de l'individu mais c'est ensemble qu'elles posent la question de la représentation de l'identité dans les arts visuels. Voilà pourquoi je reviendrai plutôt en conclusion sur ce deuxième aspect, qui concerne tout autant les propositions artistiques de Belmore que celles de Yoon.

Belmore et Yoon envisageant les enjeux de la construction et de la représentation de l'identité à partir de leurs expériences et de leur bagage propres, c'est sous les angles de l'identité amérindienne, puis de l'identité coréenne et canadienne que cette réflexion se développera. L'œuvre *Artifact #671B* (1988) de Rebecca Belmore montre bien, à la suite des théories du postcolonialisme, qu'à l'identité amérindienne – médiatisée par un corps pensé comme immuable, naturel et irréductible – sont apposées les qualités de l'objet : l'invariabilité et la permanence. Avec *Rising to the Occasion* (1987-1991), l'artiste suggère une nouvelle manière de concevoir et de représenter l'identité amérindienne, admettant sa transformation dans le temps. Dans *Souvenirs of the Self* (1991-2000), c'est plutôt sur la transparence du corps que s'interroge Jin-me Yoon, qui souligne que l'association « naturelle » entre l'apparence ethnique du corps et le sens qu'on lui fait porter peut être brouillée selon le contexte dans lequel le corps est appréhendé. L'œuvre *between departure and arrival* (1997) lui permet de réfléchir autrement le lien entre origine et identité, à partir de son corollaire le chez-soi. Par cette installation, elle propose un autoportrait contextuel de son identité, tentant ainsi d'éviter le piège que représente tout portrait supposé se substituer parfaitement au sujet absent. Chacune des œuvres étudiées

³⁸ Une expression que j'emprunte à Homi K. Bhabha. Voir Bhabha. 2007 (1994). « Le postcolonial et le postmoderne : la question de l'agent ». Chap. in *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, p. 278. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot & Rivages.

servira donc à examiner un des aspects propres à la négociation de l'identité en situation de dualité et de mobilité culturelle et ce, en tenant compte de l'ambiguïté entourant le concept d'identité, fragilisé par les théories actuelles, un sujet abordé par le chapitre suivant.

CHAPITRE I

L'identité : une construction?

Les facteurs dits *naturels* qui ont des effets déterminants sur la perception que l'on a de soi et des autres sont en grande partie des éléments qui semblent donnés *a priori*, déjà là, fixés dès le jour de la naissance : je pense ici entre autres au sexe et au genre, à la race, à la culture ainsi qu'à la nationalité. Ces caractéristiques ont la particularité de s'imposer d'elles-mêmes, à la manière de gènes héréditaires. Pensées en termes d'essence, de marques indélébiles inscrites dès l'origine, décisives pour l'évolution et le développement de l'identité, elles ne font pas l'objet d'un choix à proprement parler, ce qui explique qu'elles soient souvent vécues comme un destin. Certains de ces attributs, notamment la nationalité et la culture, sont en quelque sorte issus du terreau initial où, de manière contingente, l'individu est appelé à venir au monde, alors que d'autres – la race, le sexe – s'inscrivent à même le corps dont il hérite. Ce qui ne veut pas dire qu'aucune marge de manœuvre, de liberté ou d'autonomie n'existe en réponse à ces positions prédéterminées, ce que les apports du poststructuralisme aux théories féministes, postcoloniales, aux études gaies et lesbiennes ou de genres ont permis de mettre en lumière. Non seulement une certaine forme de réappropriation de ces attributs est possible, mais leur caractère inébranlable est même remis en question par ces théoriciens.

Alors que les discours des sciences sociales proposaient une conception de l'identité individuelle et collective basée principalement sur l'appartenance à un État-nation, l'apparition des nouveaux mouvements sociaux sur la scène politique et sociale dans les années 1960 est venue changer la donne. Non plus fondés sur une affiliation nationale, ces différents regroupements de féministes, de gais et de lesbiennes ou de noirs par exemple, mettaient de l'avant une identité commune s'articulant en marge du paradigme habituel de la représentation identitaire, bousculant les préceptes au cœur des théories modernes du sujet. Ces nouveaux mouvements sociaux affichaient ainsi clairement le fait que des facteurs alternatifs à la nation pouvaient servir de pôles de revendication et d'affiliation identitaires. Non seulement l'identité s'y avérait pensée en dehors de l'appartenance nationale, mais elle apparaissait aussi comme multiple, multi-accentuée, c'est-à-dire marquée par plusieurs

caractéristiques appelées à devenir prioritaires les unes par rapport aux autres selon le contexte dans lequel se trouve l'individu. Libérant la variable « identité » de celle de « nation » – l'expression « identité nationale » confinant toute réflexion sur l'identité aux paramètres du territoire ou de la culture –, les nouveaux mouvements sociaux justifient l'activité des études féministes, postcoloniales et *queer* qui articulent des théories sur l'identité à partir de référents différents.

Ainsi, ce premier chapitre se penchera sur les *a priori* par lesquels les identités nationale et de genres ont été conçues en tant qu'essences, ainsi que sur la démarche de certains théoriciens comme Judith Butler, Rosi Braidotti, Benedict Anderson, Homi K. Bhabha et Edward W. Said qui déconstruisent ces conceptions substantives afin de rendre manifeste la possibilité de les subvertir. En prenant en considération le mouvement qui agite ces catégories identitaires que l'on croyait fixes, ces auteurs féministes ou postcolonialistes mettent à l'épreuve les théories modernes du sujet, qui l'imaginent universel parce que primordialement rationnel. Plutôt que d'attribuer à l'origine et aux qualités qui s'y inscrivent le pouvoir de définir immuablement l'individu, ces théoriciens tentent de rendre visible et compréhensible la marge de manœuvre dont usent les sujets pour se définir continuellement au présent. L'identité s'envisage ainsi non pas comme un nom substantif, une chose que l'on reçoit passivement, mais bien comme un verbe, une pratique qui se vit au présent. Seront abordés par la suite les modes alternatifs de représentation du sujet proposés par ces auteurs qui voient dans les expériences de déplacement propre au contexte historique actuel, fragilisant les certitudes identitaires de ceux qui les vivent, des images ou métaphores pour comprendre ce qu'est l'identité et la façon dont elle se construit. Finalement, nous verrons comment, dans les arts visuels, cette réflexion théorique faisant du présent un espace d'invention et de subversion de l'identité s'est transposée dans les œuvres féministes du *body art* – souvent des performances ou des traces de performances, c'est-à-dire des actions effectuées au présent. Jane Wark souligne d'ailleurs que l'intérêt majeur de la performance est son aptitude à rendre visible la capacité d'action (*agency*) du sujet qui performe, ce dernier refusant l'idée d'« être agi », afin de se présenter plutôt comme agissant¹. Ainsi, les œuvres performatives du *body*

¹ Voir Wark, Jane. 2006. *Radical Gestures : Feminism and Performance Art in North America*. Montréal : McGill-Queen's University Press, p. 31. Traduction libre de l'anglais.

art amorcent une tendance artistique à la suite de laquelle s'inscrit, selon moi, le travail effectué par Rebecca Belmore et Jin-me Yoon sur l'identité.

1.1 L'identité nationale

L'immigration peut agir comme révélateur des passions que suscite la question de l'identité nationale, puisque c'est notamment à partir d'une comparaison que cette identité est définie. S'il est difficile d'articuler une définition positive (ou auto-définition) de l'identité nationale, il est plus facile d'identifier ce qui n'en fait pas partie, c'est-à-dire ces immigrants, ces « autres » qui bousculent l'unité « supposée », propre à chaque nation². Les fervents défenseurs du concept d'identité nationale y voit l'expression d'une communauté homogène, issue d'une même origine et partageant une nature commune, ce qui contribue à faire passer cette identité pour une essence qui se transmet de génération en génération³. Cela dit, sans menaces ou pressions extérieures contre lesquelles se braquer en groupe, le « nous » national tend souvent à se fissurer, révélant par le fait même les coutures de sa construction⁴. Le contexte actuel de la mondialisation, où les déplacements de populations se multiplient, où l'exposition aux autres nations est plus fréquente grâce aux nombreux moyens de

² Castles et Davidson font une distinction entre ce qu'ils nomment l'auto-définition (*self-definition*) et la définition par l'autre (*other-definition*) d'un même groupe. Ainsi, l'auto-définition d'un groupe est la façon dont ses membres se définissent par ce qu'ils ont en commun – langue, traditions, religion, histoire et expériences – alors que la définition par l'autre correspond à l'image extérieure qui lui est attribuée par un autre groupe dont le pouvoir est assez grand pour qu'il puisse imposer cette définition. La définition par l'autre véhicule principalement des stéréotypes basés sur des marqueurs physiques (couleur de peau et autres traits raciaux) ou culturels (vêtements, langues, religions et coutumes). Voir Castles, Stephen et Alastair Davidson. 2000. *Citizenship and Migration : Globalization and the Politics of Belonging*. New York : Routledge. p. 62-63.

³ François Noudelmann montre bien dans ses deux ouvrages que le paradigme généalogique – une structure opératoire qui informe les représentations, discours et images du *genos*, dont l'effet principal est la naturalisation d'un système hiérarchique d'attribution de places, familiales et sociales – sert de principe organisationnel aux modes de représentation de toute communauté, même celles qui sont non substantielles. Ce paradigme de l'apparentement et de l'enracinement, qui a pour premier modèle la famille, s'appuie sur des images comme l'arbre généalogique pour mettre de l'avant l'importance de la continuité, garante de l'homogénéité de tous les membres d'une même communauté. Voir Noudelmann. 2004. *Pour en finir avec la généalogie*. Paris : Éditions Léo Scheer ainsi que 2006. *Ilors de moi*. Paris : Éditions Léo Scheer.

⁴ Craig Calhoun souligne que « Too often it is only forcible repression which makes us sure we see a true national identity. » Par exemple, la situation de guerre nourrit le patriotisme et donne l'illusion d'une unité nationale en faisant de la haine éprouvée pour l'ennemi le point commun partagé par les nationaux. Voir Calhoun. 1994. « Nationalism and Civil Society : Democracy, Diversity and Self-Determination ». In *Social Theory and the Politics of Identity*, sous la dir. de Craig Calhoun, p. 312. Cambridge : Blackwell Publishers.

communication disponibles, contribue ainsi à relativiser cet *a priori* identitaire. Pourtant, Kevin Robins signale que plusieurs auteurs remarquent que cette situation donne aussi lieu à une résurgence du nationalisme⁵. Comment s'explique-t-on cette double réaction face à la situation présente, qui provoque à la fois une réaffirmation de la force de l'ancrage territorial et national, assurant la continuité et la permanence de l'identité, et une augmentation de la circulation des populations qui semble remettre en question l'importance même de cet attachement?

Selon Robins, la mondialisation provoquerait de nouvelles expériences d'orientation et de désorientation qui transformeraient profondément notre appréhension du monde en modifiant le statut traditionnellement attribué aux enracinements et déracinements de l'identité. L'auteur identifie trois caractéristiques engendrées par ce contexte qui, en générant de l'incertitude et de l'insécurité au sein des populations, pourraient expliquer la manifestation renouvelée de leur besoin de stabilité et d'ancrage local⁶. Tout d'abord, la menace d'une standardisation des cultures due à l'homogénéité des produits culturels disponibles sur les marchés mondiaux, où seules les industries culturelles les plus performantes sont compétitives, raviverait l'attachement populaire à la culture nationale. L'érosion progressive des économies nationales – déclassées par des entreprises multinationales dont les opérations prennent place dans une multitude de pays, et dont les objectifs de profits ne sont plus en lien direct avec l'accroissement de la richesse d'un État-nation – effraierait également les nationaux en installant au-dessus du système des États-nations une zone qui échappe au contrôle démocratique par lequel ces derniers s'assurent de leur pouvoir d'action⁷. Finalement, l'intensification des vagues d'immigration et de réfugiés provoquant un choc des

⁵ Voir Robins, Kevin. 1999. « Tradition and translation. National culture in its global context ». In *Representing the Nation : A Reader*, sous la dir. de Jessica Evans et David Boswell, p. 17. New York : Routledge.

⁶ Robins. 1999. *Ibid.*, p. 16-23.

⁷ Craig Calhoun stipule que l'idée de démocratie est essentielle à la transformation de la manière dont on a conceptualisé les liens entre individus, ce qui a permis d'articuler une des premières formes d'identité collective, l'identité nationale, rendue visible par l'expression de la volonté politique commune : « It was democracy, and more generally the rise of a way of thinking that said governments get legitimacy from the people and not from divine right, ancient inheritance or sheer power, that transformed relations among the different groups of citizens. Democratic thinking depended on constituting or discovering some such common will. » Voilà pourquoi l'éloignement de la possibilité d'exercer un contrôle démocratique raviverait l'attachement national. Voir Calhoun. 1994. « Social Theory and the Politics of Identity ». In *Social Theory and the Politics of Identity*, *op. cit.*, p. 2.

cultures au cœur même des métropoles occidentales ébranlerait les certitudes identitaires des populations en rendant plus prégnantes les questions d'intégration et de naturalisation⁸. Puisque le patrimoine dont hérite une collectivité induirait chez elle un sentiment de sécurité⁹, le retour en force de la revendication d'un attachement territorial et local s'expliquerait par le sentiment de désorientation découlant notamment de ces effets de la mondialisation. Par sa stabilité, le patrimoine servirait ainsi en quelque sorte de preuve visuelle rendant tangible la continuité entre le passé, le présent et le futur d'une communauté, symbolisant du même coup de manière rassurante son unité. Cela dit, Robins est plutôt d'avis que cette réaction méfiante n'est que passagère : il faut impérativement réfléchir à une représentation alternative de l'identité qui permettra de tirer un sens des nouvelles expériences mondialisées vécues par une grande partie de la population, les conceptions substantives traditionnelles – dont l'identité nationale n'est qu'un exemple – faillant à cette tâche.

1.1.1 L'identité nationale : une identité naturelle ou « essentielle »?

Bien que les nationalistes fassent remonter la lignée de leur nation au début des temps – ce que l'universalité actuelle du concept de nation, employé à travers le monde, fait paraître naturel –, les historiens minimisent cet élan rétrospectif en spécifiant que les États-nations sont un mode de représentation propre à la modernité. Comme l'indique Benedict Anderson, qui propose une généalogie du concept de nation dans son livre *L'imaginaire national*, « [...] dans le monde *moderne*, chacun "a", doit "avoir", "aura" une nationalité, de même qu'il ou elle "a" un genre¹⁰ [...] », une caractéristique qui peut sembler innée. Pourtant, l'ambivalence du terme « nation » rend les choses plus ambiguës : s'il est possible de penser qu'on peut retracer la lignée de chaque peuple, l'idée que chaque nation représente une race est moins sûre, et le fait que la population de chaque pays soit homogène, ce que le terme « État-nation » sous-entend, l'est encore moins. Il suffit de se pencher sur l'histoire de chaque

⁸ Calhoun. 1994. « Nationalism and Civil Society : Democracy, Diversity and Self-Determination ». *Op. cit.*, p. 329.

⁹ Voir Hewison, Robert. 1999. « The Climate of Decline ». In *Representing the Nation . A Reader*, *op. cit.*, p. 160, où l'auteur cite Roy Strong qui affirme ceci : « The heritage represents some form of security, a point of reference, a refuge perhaps, something visible and tangible which, within a topsy and turvy world, seems stable and unchanged. Our environmental heritage ... is therefore a deeply stabilising and unifying element within our society. »

¹⁰ Anderson, Benedict. 1996 (1983). *L'imaginaire national*. Trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Éditions La Découverte, p. 18. Je souligne.

État-nation pour se rendre compte que plus d'une ethnie a participé à l'édification de chaque peuple – groupe humain qui se caractérise par la conscience de son unité (historique, sociale, culturelle) et la volonté de vivre en commun –, et que plus d'un peuple peut être inclus dans la communauté politique que représente la population de chaque État-nation¹¹. Comment expliquer alors que l'identité nationale, mode de subjectivation spécifiquement créé par la modernité, ait été pensée en termes d'essence, ce qui du même coup complique sa remise en question?

Plusieurs facteurs ont contribué à faire paraître l'identité nationale comme une essence. Selon Anderson, le nationalisme jouerait un rôle équivalent à celui des grandes visions religieuses du monde puisqu'il s'occuperait, comme elles, de donner un sens à la contingence et à la fatalité de l'existence humaine. L'auteur souligne en effet qu'à « l'aube de l'âge du nationalisme » correspond le « crépuscule des formes de pensée religieuses », essoufflement d'un cadre de référence qui obligera la prise en charge par un autre système de l'attribution d'un sens à la contingence de l'existence¹² – dont les facteurs de l'inéluctabilité de la langue maternelle et du lieu de naissance ne sont qu'un aperçu. Les traditions par lesquelles s'acquiert une nationalité accordent ainsi un poids substantiel au lieu de naissance d'un individu, lorsqu'il s'agit du droit du sol, ou encore à la provenance de sa famille, lorsqu'il s'agit du droit de sang, mélangeant ici aussi les différentes significations octroyées à la nation, perçue à la fois comme peuple et comme race¹³. Ainsi, ces procédés témoignent du fait que la structuration des parentés, responsables de l'organisation du passage des héritages génétiques et culturels, influence la manière dont on conçoit l'acquisition d'une identité

¹¹ Il suffit de prendre l'exemple du Canada pour comprendre ces ambiguïtés : les Canadiens, population vivant sur le territoire de l'État-nation qu'est le Canada, représentent historiquement au moins deux peuples, les Québécois et les Canadiens anglophones, et comprennent aussi plusieurs ethnies, dont les plus évidentes sont les différentes nations autochtones. Pourtant, tous les habitants du territoire sont supposés se définir pareillement par leur identité nationale, c'est-à-dire leur identité canadienne.

¹² Anderson. 1996. *L'imaginaire national*. *Op. cit.*, p. 25.

¹³ Castles et Davidson. 2000. *Citizenship and Migration : Globalization and the Politics of Belonging*. *Op. cit.*, p. 85. Le droit de résidence est une troisième manière d'obtenir une nationalité : après un laps de temps déterminé, l'individu, considéré comme s'étant intégré à la nation, peut donc en recevoir le titre.

nationale en maintenant « l'imaginaire d'une transmission de substance dans les filiations¹⁴ », qu'elles soient pensées en termes de continuité de sol ou de sang.

L'idée d'une identité nationale homogène doit aussi beaucoup aux courants de pensée de la théorie sociale moderne qui, après avoir conçu l'individu comme autosuffisant, autonome et complet en lui-même, ont conceptualisé la nation à son image¹⁵. Le sujet moderne était considéré comme un sujet abstrait, issu d'une catégorie, ce qui explique que ces théories abordaient chaque individu de manière identique, omettant de reconnaître l'existence de différences historiques distinguant les sujets d'une même catégorie¹⁶. Ainsi, transférée à la nation, cette manière de représenter l'identité a permis d'imaginer que chaque « membre » découlait d'une même « matrice » produisant des exemplaires identiques de sujets nationaux, ayant directement en commun une identité nationale intrinsèque, ou « essentielle ». Craig Calhoun spécifie par contre que cette conception d'une identité nationale homogène et primordiale ne résiste pas au test que représente une observation plus approfondie de l'histoire. Comme je l'ai souligné précédemment, celle-ci met en évidence le fait que plusieurs ethnies et plusieurs langues sont à l'origine des nations actuelles, ce qui contredit le sentiment répandu voulant qu'à chaque nation appartiennent en propre une langue¹⁷ et un État¹⁸.

¹⁴ Nodelmann. 2006. *Hors de moi*. *Op. cit.*, p. 81.

¹⁵ Calhoun. 1994. « Nationalism and Civil Society : Democracy, Diversity and Self-Determination ». *Op. cit.*, p. 315 : « Just as persons are understood as unitary in prototypical modern thought, so are nations held to be integral. »

¹⁶ Citant bell hooks afin de mettre en évidence la déconstruction que les études féministes et gaies et lesbiennes ont fait subir au concept de sujet moderne, Calhoun fait ressortir, par la comparaison, l'approche moderne : « The concept "Woman" effaces the difference between women in specific socio-historical contexts, between women defined precisely as *historical subjects* rather than a psychic subject (or non-subject). » Calhoun. 1994. « Social Theory and the Politics of Identity ». *Op. cit.*, p. 15. Je souligne.

¹⁷ Benedict Anderson affirme que ce sont les « idéologies nationalistes qui insiste[nt] sur la fatalité primordiale des langues *particulières* et sur leur association avec des unités territoriales *particulières*. » Ailleurs, il renchérit en avançant que « cette conception superbement *eng*-européenne (européocentriste) de la nation nécessairement liée à une langue qui lui appartient en propre exerça une grande influence dans l'Europe du XIX^e siècle et, plus étroitement, sur les constructions théoriques ultérieures relatives à la nature du nationalisme. » Anderson. 1996. *L'imaginaire national*. *Op. cit.*, p. 54, 77.

¹⁸ Calhoun. 1994. « Nationalism and Civil Society : Democracy, Diversity and Self-Determination ». *Op. cit.*, p. 319 : « By the nineteenth century it was thought not only that every nation deserved a state, but that each state should represent *one* nation. » Je souligne.

Anderson identifie quatre phases historiques pour la montée des nationalismes : les mouvements de libération des Amériques au 18^e siècle, les nationalismes européens qui s'étalent du début du 19^e siècle au début du 20^e siècle, qui se perpétuent dans les colonies à travers la gouvernance impériale, et les nationalismes coloniaux au 20^e siècle, qui émergent en réponse aux injustices perpétrées par les métropoles. Bien que chacune de ces situations soit issue de contextes historiques particuliers, elles témoignent toutes du fait que l'identité nationale n'est pas une essence mais bien une construction. Si on prend comme exemple l'Europe au 19^e siècle, l'auteur nous indique qu'à cette époque, « [...] les grands États européens étaient des entités politiques polyglottes, dont les frontières ne coïncidaient presque jamais avec des communautés linguistiques.¹⁹ » C'est que la noblesse et les grandes familles formaient des alliances « [...] non pas sur la base d'une langue ou d'une culture partagées, mais, tout calcul machiavélique mis à part, au nom de parentés et d'amitiés communes²⁰ [...] ». Des territoires parfois éloignés géographiquement pouvaient ainsi, en conséquence d'un mariage ou d'une alliance stratégique, se retrouver sous la juridiction d'un même roi – figure centrale d'autorité par laquelle tous les peuples soumis se voyaient unifiés en une même population de sujets, l'unicité du monarque valant pour l'unité des sujets²¹. De ce fait, la diversité linguistique tenait lieu de norme au sein des dynasties avant l'imposition d'une langue commune par les grandes campagnes des nationalismes officiels, créant littéralement l'image d'un peuple uni par son attachement à une langue spécifique.

Tactique politique employée d'abord par les grandes dynasties, puis par les puissances impériales dans les colonies, le nationalisme officiel s'est organisé autour de cinq grands principes : « [...] enseignement primaire obligatoire et contrôlé par l'État, propagande orchestré par les pouvoirs publics, réécriture officielle de l'histoire, militarisme [...] et

¹⁹ Anderson. 1996. *L'imaginaire national*. Op. cit., p. 197.

²⁰ Anderson. 1996. *Ibid.*, p. 86.

²¹ Anderson insiste sur le fait que « dans la conception moderne, l'État est pleinement, absolument et également souverain sur chaque centimètre carré d'un territoire juridiquement délimité. Mais dans l'imaginaire (imagining) ancien, où les États se définissaient par leur centre, les frontières étaient poreuses et indistinctes; les souverainetés se fondaient imperceptiblement les unes dans les autres. D'où, assez paradoxalement, la facilité avec laquelle des empires et des royaumes prémodernes ont pu longtemps exercer leur domination sur des populations d'une extrême hétérogénéité et qui, souvent, n'étaient même pas contiguës. » Anderson. 1996. *Ibid.*, p. 32.

affirmations incessantes de l'identité de la dynastie et de la nation.²² » Il est mis en place par les autorités au pouvoir en réponse aux montées des nationalismes linguistiques populaires, nourris par la fierté de plus en plus grande des différentes « communautés imaginées²³ » pour leur langue. Cette dernière, grâce à l'imprimerie, permettait à ses locuteurs de se découvrir comme partageant tout un patrimoine culturel jusque-là seulement accessible à une minorité de lettrés. Puisque plusieurs communautés imaginées devenaient de plus en plus bruyantes au sein d'un même État dynastique, le pouvoir en place a cru bon de réfréner leurs ardeurs distinctives en imposant une histoire et une langue unique, auxquelles tous devaient se rallier. Ainsi, s'il est possible de penser que les premières formes de nationalisme venaient bien de la base, c'est-à-dire des populations, force est d'admettre que les contenus ensuite véhiculés par ces nationalismes – la langue et l'histoire auxquelles les populations se sont par la suite attachées – ont plutôt été imposés par le pouvoir centralisateur, qui craignait d'en être exclus²⁴.

Un dernier exemple mettant en évidence l'aspect non naturel de l'identité nationale serait à prendre dans l'histoire des colonies. Dans son chapitre sur la dernière vague des poussées nationalistes, Benedict Anderson note que ce n'est pas un hasard si les communautés nationales imaginées par les colonisés respectent les frontières instaurées par les métropoles au cours du processus de colonisation. C'est que ces ethnies, complètement indépendantes auparavant, *ont appris* à se considérer comme formant une même communauté à travers les

²² Anderson. 1996. *Ibid.*, p. 109-110.

²³ La grande thèse de Benedict Anderson dans *L'imaginaire national* est que l'imprimerie, doublée d'une nouvelle conception de la simultanéité affectant les représentations du temps et de l'espace (« [...] un "temps vide et homogène", où la simultanéité est, pour ainsi dire, transversale, intertemporelle [...], mesur[ée] par l'horloge et le calendrier [...] »), est ce qui aurait permis à des individus de s'imaginer pour la première fois comme posant tous un même geste au même moment, soit la lecture quotidienne du journal. En donnant ainsi lieu aux premières cérémonies de masse concevables en pensées, le capitalisme de l'imprimerie aurait permis à des communautés de lecteurs et de locuteurs imaginées de se former, constituant de la sorte les ancêtres des communautés nationales. Voir Anderson. 1996. *Ibid.*, p. 36-37.

²⁴ « Il faut voir dans ces "nationalismes officiels" un moyen de concilier la naturalisation et la conservation du pouvoir dynastique, en particulier sur les immenses domaines polyglottes accumulés depuis le Moyen Âge ou, pour prendre une image, un moyen d'étendre la peau dense et resserrée de la nation sur le corps immense de l'Empire. [...] Pour situer le "nationalisme officiel" – cette fusion volontaire de la nation et de l'empire dynastique –, il est capital de se souvenir qu'il s'est développé après, et en réaction aux mouvements nationaux populaires qui proliféraient en Europe depuis les années 1820. » Anderson. 1996. *Ibid.*, p. 96.

différents pèlerinages coloniaux instaurés par l'autorité impériale, à des fins de scolarisation ou d'administration²⁵. Les cartes géographiques, diffusées par l'intermédiaire de l'imprimerie, contribuèrent aussi à nourrir l'imagination des populations colonisées qui finirent par voir dans les segments linéaires imprimés des frontières invisibles démarquant « [...] une souveraineté exclusive enclavée entre d'autres souverainetés.²⁶ » Ces cartes géographiques, plutôt que de rendre compte d'une réalité qui existait déjà, ont ainsi servi de modèle à ce qu'elles étaient supposées représenter, concourant notamment de manière fascinante à engendrer le sentiment d'unité des populations attachées à ce territoire inventé²⁷. Edward W. Said constate le développement d'effets similaires dans son ouvrage sur l'orientalisme. Reprenant l'idée des rapports entre savoir et pouvoir développée par Foucault, il montre à quel point ces derniers peuvent devenir sournois dans le contexte de l'impérialisme européen, puis américain.

D'abord une discipline théorique visant une meilleure connaissance de l'Orient à partir de l'étude de ses textes et de ses langues, l'orientalisme classique a vu son rôle changer avec l'avènement des voyages au 19^e siècle. Imprégnés de connaissances orientalistes, donnant un portrait unitaire et cohérent de cette région du monde²⁸, les Européens ont conquis l'Asie puis ont entrepris de lui restituer sa grandeur classique, interprétant sa modernité – différente de la leur – comme une illustration de sa déchéance. Légitimant leur domination par la logique du progrès et par la pensée évolutionniste, tous deux associant l'Occident à la modernité et l'Orient à l'ancienneté, les Européens ont exercé une tutelle sur l'Orient. Plutôt que d'asseoir

²⁵ Anderson. 1996. « La dernière vague ». Chap. in *L'imaginaire national*, *ibid.*, p. 119-144 (citation p. 126). L'auteur donne comme exemple d'anomalie créée par l'impérialisme européen le cas suivant : « Non seulement certaines populations de la côte est de Sumatra sont proches, par-delà le détroit de Malaka, des populations du littoral occidental de la péninsule de Malaisie, mais elles sont aussi ethniquement apparentées, elles se comprennent, ont une religion commune, et ainsi de suite. Ces mêmes Sumatrans n'ont ni langue maternelle, ni origines ethniques, ni religion communes avec les Amboinais qui vivent sur des îles à plusieurs milliers de kilomètres de là, plus à l'est. Reste qu'au cours de ce siècle ils ont appris à reconnaître en ceux-ci des Indonésiens, et dans les Malais des étrangers. »

²⁶ Anderson. 1996. *Ibid.*, p. 176.

²⁷ Voir Anderson. 1996. « Recensement, carte, musée ». Chap. in *L'imaginaire national*, *ibid.*, p. 167-188, plus précisément les pages 174-181.

²⁸ Edward W. Said précise au début de son ouvrage que l'orientalisme est un domaine de recherche basé sur l'idée que l'Orient est une unité géographique, culturelle, linguistique et ethnique, ce qui est impossible. Voir Said. 2005 (1978). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, p. 66.

leur administration sur leur expérience directe de la région, ils ont fait confiance à leurs premières connaissances orientalistes, stéréotypées et loin de l'Orient moderne²⁹. Ainsi, en étudiant l'Orient classique, c'est-à-dire ses anciennes coutumes et ses langues oubliées, dans le but de les restituer à l'ère moderne, l'Europe a non seulement créé de toutes pièces des mondes nouveaux; elle les a fait *réellement* advenir³⁰. Comme le spécifie Said, « la transition entre une appréhension, une formulation ou une définition purement et simplement textuelles et leur mise en pratique en Orient s'est produite, [...] [aboutissant] à strictement parler, au monde à l'envers.³¹ »

Anderson, continuant son explication sur la montée du nationalisme colonial, fait allusion à l'inébranlable infériorité de statut des colonisés en regard des colonisateurs et ce, malgré leur éducation et leurs postes de fonctionnaires dans l'administration coloniale. L'auteur justifie le soulèvement des principaux porte-parole du nationalisme colonial contre les métropoles par l'injustice flagrante dont ils étaient l'objet : invités par l'État colonial à entrer à l'école ou dans l'administration, ils se voyaient systématiquement exclus de tous les postes importants, et de tous les conseils d'administration des compagnies établies sur le sol de la colonie³². Comme le souligne Homi K. Bhabha, bien que la métropole ait mis en place un système d'éducation visant à réformer et à civiliser les colonisés, elle ne souhaitait pas qu'il engendre l'effacement complet des différences qui les séparaient. Conséquemment, ce système ne produisait que des sujets ambivalents, à la « présence partielle », c'est-à-dire « presque le[s]

²⁹ Said spécifie aussi que l'orientalisme *latent*, celui qui répand des idées essentielles sur l'Orient – « sa sensualité, sa tendance au despotisme, sa mentalité aberrante, ses habitudes d'inexactitude, son retard » – compte beaucoup plus sur sa cohérence interne pour se donner de la légitimité que sur son ouverture à l'Orient moderne. Ainsi, malgré l'inadéquation de ses données avec les connaissances manifestes sur la réalité de l'Orient moderne, il n'est jamais remis en question et sert de base aux Occidentaux pour leur jugement et leur administration de l'Orient moderne. Voir Said. 2005.

« Orientalisme latent et orientalisme manifeste ». Chap. in *L'Orientalisme*, *ibid.*, p. 231-258.

³⁰ Said. 2005. *Ibid.*, p. 267 : « Ce qu'on demande à l'expert oriental n'est plus simplement de "comprendre" : maintenant il faut faire entrer en action l'Orient, sa puissance doit être enrôlée du côté de "nos" valeurs, de "notre" civilisation, de "nos" intérêts, de "nos" buts. La connaissance de l'Orient est directement traduite en activité, dont les résultats sont de nouveaux courants de pensée et d'action en Orient. Mais, à leur tour, ceux-ci vont exiger du Blanc qu'il affirme sa mainmise, cette fois-ci non en tant qu'auteur d'un ouvrage savant sur l'Orient, mais en tant que créateur de l'histoire contemporaine, de l'Orient comme actualité brûlante (puisque c'est lui qui l'a commencée, seul l'expert peut la comprendre convenablement). »

³¹ Said. 2005. *Ibid.*, p. 115.

³² Anderson. 1996. *L'imaginaire national*. *Op. cit.*, p. 143-144.

même[s], *mais pas tout à fait*³³ ». Cette situation, que Bhabha nomme le « mimétisme colonial », permettait ainsi le maintien de la supériorité blanche, occidentale, sur les colonisés qui, malgré tous leurs efforts d'appropriation et d'adaptation, restaient toujours marqués du sceau de « [...] l'altérité coloniale, l'artifice de l'homme blanc inscrit sur le corps de l'homme noir [...] »³⁴; presque le même, *mais pas tout à fait*. C'est que « [...] le mimétisme répète plutôt qu'il ne re-présente [...] »³⁵, assurant l'échec stratégique de l'appropriation coloniale en engageant non pas un véritable devenir mais, dans une perspective diminuante, une simple mimique niant l'équivalence entre colonisateur et colonisé en rappelant leurs différences. Ainsi, c'est par le sentiment d'iniquité ressenti par les peuples situés sur le territoire de la colonie qu'Anderson explique leur ralliement, qui les mena à s'unir contre un même envahisseur afin de le renverser. En suivant cette logique, on en vient à la conclusion que ces élans nationalistes ne résulteraient pas de la conscience d'un peuple quant à son unité, ni de sa volonté de vivre en commun. Bien au contraire, il s'agirait plutôt d'un nationalisme négatif ou réactif, où l'unité s'est organisée face à une menace extérieure et non suite à un besoin ou à une impulsion intérieure. Comment alors envisager en tant que nature ou essence l'identité nationale de ces nouveaux États-nations?

De tout ceci ressort enfin que la conscience nationale, par laquelle la population d'un État se considère comme un peuple unifié vivant à l'intérieur de frontières définies, n'a pas existé de tout temps; elle est une invention datant de la fin du 18^e siècle, devenue une norme internationale au début du 20^e siècle lorsque la Société des Nations a vu le jour, suite à la Première Guerre mondiale³⁶. L'impression que l'identité nationale d'une population remonte au début des temps est due aux historiens comme Michelet qui, à la fin du 18^e siècle, ont réécrit l'histoire afin de faire participer au prestige de la nation les héros du passé, attribuant des motifs nationaux à leurs actions alors qu'eux-mêmes n'avaient pas conscience de les

³³ Voir Bhabha. 2007 (1994). « Du mimétisme et de l'homme : l'ambivalence du discours colonial ». Chap. in *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, p. 147-157, plus précisément la page 149. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot & Rivages.

³⁴ Bhabha. 2007. *Ibid.*, p. 92.

³⁵ Bhabha. 2007. *Ibid.*, p. 151.

³⁶ Anderson indique qu'après la Première Guerre mondiale, « [...] l'État-nation [devint] la norme légitime internationale, si bien qu'au sein de la SDN même les puissances impériales survivantes se présentèrent en costume national, plutôt qu'en uniforme impérial. » Voir Anderson. 1996. *L'imaginaire national. Op. cit.*, p. 119.

accomplir au nom de cette dite nation³⁷. Cette réécriture posthume du cours des événements témoigne bien de l'idée avancée par Noudelmann voulant qu'« [...] un patrimoine n'existe jamais tel quel et [qu']il suppose une construction rétrospective, une sélection, une signification qui visent à homogénéiser une filiation.³⁸ » Calhoun spécifie d'ailleurs que si l'histoire est problématique pour les nationalistes et leurs présomptions, c'est qu'elle finit toujours par révéler que l'identité nationale est construite plutôt que primordiale, démentant ainsi leurs allégations³⁹.

La critique généalogique du concept de nation développée par Benedict Anderson met conséquemment en lumière l'« hétérogénéité originaire⁴⁰ » de l'identité nationale, articulée principalement autour du sentiment d'appartenance d'un peuple à une langue et à une histoire. Cette dernière se révélant construite et cette langue, issue d'un choix contingent⁴¹, l'homogénéité et la continuité de la filiation nationale, soutenue par l'idéologie nationaliste, ne peuvent qu'être remises en question. Cela dit, reconnaître cette construction ne veut pas dire que l'identité nationale n'est porteuse d'aucun sens pour le « bricolage intime⁴² » de l'individu; simplement elle devient un pôle d'identification plus complexe que ce que le bon

³⁷ Anderson. 1996. *Ibid.*, p. 198-199. L'auteur donne notamment ailleurs dans son livre l'exemple cocasse suivant : « Un Guillaume le Conquérant et un Georges I^{er}, qui ne savaient pas l'anglais, demeurent des perles au collier des "rois d'Angleterre", sans que cela pose problème. » Voir p. 117.

³⁸ Noudelmann. 2004. *Pour en finir avec la généalogie*. *Op. cit.*, p. 152.

³⁹ Calhoun, 1994. « Nationalism and Civil Society : Democracy, Diversity and Self-Determination ». *Op. cit.*, p. 314.

⁴⁰ Expression employée très souvent par François Noudelmann dans son ouvrage *Pour en finir avec la généalogie*, afin de faire contrepoids au fantasme de pureté alimentant l'idée d'une communauté homogène descendant d'une même origine. Pour Noudelmann, dont les propos rappellent ceux de Julia Kristeva dans *Étrangers à nous-mêmes* (1991. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard), « l'hétérogénéité originaire suppose plutôt une étrangeté inscrite dans la fondation, et suggère même qu'il n'y a de fondation qu'à la condition de cette étrangeté et de cette division. » Voir plus précisément la section « Généalogie a-généalogie » dans « La fraternité incestueuse ». Chap. in *Pour en finir avec la généalogie*, *op. cit.*, p. 97-103. (La citation provient de la page 102.)

⁴¹ Anderson insiste sur le fait que c'est l'*interaction* « [...] entre un système de production et de rapports de production (le capitalisme), une technique de communication (l'imprimé) et la fatalité de la diversité linguistique [...] » qui a permis l'invention, par fusion de plusieurs langues vernaculaires, d'un nombre plus restreint de langues d'imprimerie, dont une a été choisie et imposée par l'administration de chaque dynastie comme langue vernaculaire officielle. Ce « choix », Anderson en parle comme d'« une affaire d'héritage ou de commodité ». Voir « Les origines de la conscience nationale » et « Nationalisme officiel et impérialisme ». Chap. in *L'imaginaire national*, *op. cit.*, respectivement p. 49-58 et p. 93-118.

⁴² Expression employée par Noudelmann pour différencier le processus de construction de l'identité individuelle de celui de l'identité collective. Voir 2006. *Hors de moi*. *Op. cit.*, p. 25.

sens nationaliste laisse entendre. Le danger de l'idéologie nationaliste provient principalement de son caractère autoritaire et prescriptif. Non seulement elle diffuse l'idée que la nationalité est le facteur le plus légitime de l'identité individuelle, surpassant tous les autres – que ce soit la race, le sexe, le genre ou la pratique sexuelle –, mais elle dicte en plus la seule manière de s'y conformer, exigeant de l'individu qu'il respecte et s'inscrive au sein de la tradition nationale⁴³. Conservatrice, cette vision conçoit le passé national comme un point d'origine édénique duquel découle l'identité contemporaine de tous les membres de la nation, ce qui a pour effet de renvoyer nécessairement chaque individu à ses origines.

1.1.2 Des modèles alternatifs pour les identités nationale et culturelle

Pourtant, comme le souligne Kevin Robins, les « translations culturelles » dues aux nombreux déplacements des individus à l'échelle mondiale modifient le paysage de chaque nation, ce qui complique le processus d'attribution des identités. Comment la tradition britannique pourra-t-elle servir de référent identitaire universel dans un pays accueillant toujours plus d'immigrants asiatiques et africains? Qu'est-ce qu'être Européen dans un continent coloré aujourd'hui non seulement par les cultures de ses anciennes colonies, mais aussi par les cultures américaines et japonaises⁴⁴? En effet, le mythe traditionnel de la filiation continue remontant aux sources originaires du passé national peine de plus en plus à donner un sens cohérent aux identités du présent. Afin de remédier à cette situation, l'auteur propose d'adopter l'expérience de la diaspora et de l'exil comme un nouveau modèle de subjectivation, développé en opposition à l'idéal du « chez-soi », emblématique des identités culturelles unitaires, enracinées et continues⁴⁵. Une démarche semblable de re-conceptualisation est entreprise par Stuart Hall qui conteste la vision essentialiste de l'identité

⁴³ Calhoun. 1994. « Nationalism and Civil Society : Democracy, Diversity and Self-Determination ». *Op. cit.*, p. 325-326 : « In this sense, nationalism has totalitarian potential. It can be treated as a categorical identity more fundamental than other personal identities, even able to override them, and as fixed in both biographical and historical time. In its extreme forms, nationalism, like religious fundamentalism, often involves claims to monopolize the sources of legitimate identity. [...] The problem arise with the assertion that there is only one right way for any individual to be a Pole or a Russian, an Azéri or an American. Repression is wielded not just against diversity of cultural expression but against the variety of alternative bases for personal identity which might compete with the nation. »

⁴⁴ Ces questions sont posées par Robins en exemple dans son texte. Robins. 1999. « Tradition and Translation. National culture in its global context ». *Op. cit.*, p. 27.

⁴⁵ Robins. 1999. *Ibid.*, p. 28-29.

nationale, identique à elle-même peu importe l'époque à laquelle on s'attarde. Tout comme Robins, il repère dans les nouvelles diasporas qui rassemblent des immigrants en provenance de pays en voie de développement les modes de vie les plus avant-gardistes au plan culturel, appelés à devenir représentatifs d'une situation de plus en plus commune. Possédant au moins deux identités nationales ou culturelles et obligés de négocier continuellement entre au moins deux langues pour s'exprimer, ces immigrants éprouvent directement la complexité des enjeux identitaires. Leurs expériences les conduisent donc plus facilement à comprendre l'identité comme une variable en constante construction et, du même coup, à rejeter toute croyance en une conception essentialiste. Situé à la « fine pointe » de ce qui s'envisage au plan identitaire, le vécu de ces immigrants sert ici aussi à Hall de modèle pour penser un mode de subjectivation alternatif⁴⁶.

Bhabha, qui s'interroge sensiblement de la même façon sur l'avenir conceptuel de la nation, voit dans la performativité du temps présent une façon d'intégrer à l'univers national les migrants et exilés qui n'ont pas participé à l'origine de la nation. En effet, pour l'auteur, la nation existerait dans une double temporalité : il y aurait d'abord le temps pédagogique – celui, passif, de l'avènement historique de la nation, portant l'imaginaire d'une présence préalable et originaire du peuple-nation –, puis le temps performatif – celui, actif, de la réitération au quotidien de l'appartenance à la nation, de l'acte d'appropriation effectué au présent par le peuple national⁴⁷. Cette distinction permet à l'auteur de suggérer que l'adéquation des deux temps nationaux soutenant la métaphore nationale largement véhiculée du « tous pour un » a toujours été une illusion, perpétuée par « l'obligation d'oublier⁴⁸ ». En effet, il faut oublier la présence des minorités nationales s'ajoutant mais ne s'additionnant pas

⁴⁶ Voir Hall, Stuart. 1999. « Culture, Community, Nation ». In *Representing the Nation : A Reader*, op. cit., p. 42-43.

⁴⁷ Bhabha. 2007. « DissémiNation : temps, récit et marges de la nation moderne ». Chap. in *Les lieux de la culture*, op. cit., p. 223-266.

⁴⁸ Bhabha. 2007. *Ibid.*, p. 252-253 : « Toutefois, l'équivalence de la volonté [de nation, le pédagogique] et du plébiscite [quotidien, le performatif], l'identité de la partie et du tout, du passé et du présent, est traversée par "l'obligation d'oublier", ou d'oublier de se souvenir. [...] Être obligé d'oublier – dans la construction du présent national – n'est pas une question de mémoire historique; c'est la construction d'un discours sur la société qui accomplit le problème de totaliser le peuple et d'unifier la volonté nationale. Ce temps étrange – oublier de se souvenir – est un lieu d' "identification partielle" inscrit dans le plébiscite quotidien que représente le discours performatif du peuple. » Il faut préciser que le point de départ de Bhabha pour son élaboration du concept de l'oubli est la conférence *Qu'est-ce qu'une Nation ?* donnée par Ernest Renan à la Sorbonne en 1882.

à la nation – ces minorités que Bhabha désigne à la fois comme « le moins dans l'origine » ou comme le supplément – pour croire dans l'unité de la nation, fondée sur l'équivalence de son passé et de son présent. C'est en rendant visible le clivage entre temps pédagogique et temps performatif que les minorités mettent en évidence l'hétérogénéité de la nation et le rôle essentiel du présent performatif pour leur intégration dans son histoire. Ce temps présent se révèle ainsi disjonctif, ce qui permet une conceptualisation alternative de l'appartenance nationale, non plus pensée comme essence mais comme point de départ d'une histoire à venir, ouverte sur le futur. En tant qu'interstice ou entre-deux au sein de la narration nationale, le présent performatif représente le moment d'écart entre la dénomination originale et sa répétition par celui qui s'en approprie le langage en y ajoutant sa propre inflexion, donnant lieu à un acte de subversion « blasphématoire » plutôt qu'à une simple réitération⁴⁹. S'insère alors « la nouveauté » ou « l'invention » dans l'existence, introduisant ce que Fanon, cité par Bhabha, appelle « le cycle de la liberté⁵⁰ ».

Contrairement aux trois derniers auteurs, qui envisagent les expériences réelles de migration comme des preuves matérielles nous exhortant à réviser et à adapter nos façons de concevoir les identités nationales et culturelles, la féministe Rosi Braidotti les voit comme des incitations à l'imagination de « figures » différentes pour représenter l'identité en général, et celle des femmes en particulier. Plutôt que de prendre les images de l'exilé ou du migrant comme point de départ, l'auteure leur préfère celle du nomade, qui réfère moins directement à des situations politiques réelles, douloureusement vécues au quotidien par une grande partie de la population mondiale. Employant l'idée de déplacement au figuré, Braidotti propose la « conscience nomade » comme un mode de figuration représentant la déconstruction du sujet.

⁴⁹ Voir Bhabha. 2007. « Comment la nouveauté pénètre le monde : l'espace postmoderne, le temps postcolonial et l'épreuve de la traduction culturelle ». Chap. in *Les lieux de la culture*, *ibid.*, p. 323-355. Sur le « blasphème », voir particulièrement p. 342 : « Le blasphème n'est pas une simple méreprésentation du sacré [la tradition, le temps pédagogique] par le séculier [le quotidien, le temps de l'énonciation]; c'est un moment où le sujet ou le contenu d'une tradition culturelle est dépassé, ou aliéné, dans l'acte de traduction. Dans l'authenticité ou la continuité affirmée de la tradition, le blasphème "séculier" libère une temporalité qui révèle les contingences, voire les incommensurabilités qu'implique le processus de transformation sociale. »

⁵⁰ Bhabha. 2007. *Ibid.*, p. 40. Citation de Frantz Fanon, provenant de son ouvrage *Peau noire, masques blancs* : « Je dois me rappeler à tout instant que le véritable saut consiste à introduire l'invention dans l'existence. Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement. Et c'est en dépassant la donnée historique, instrumentale, que j'introduis le cycle de la liberté. »

Selon l'auteure, cette « conscience nomade » agirait conjointement à deux niveaux : en tant que position épistémologique, elle nous enjoindrait à transgresser le fonctionnement linéaire de la pensée⁵¹ ce qui, par la suite, permettrait l'articulation d'un mode de représentation du sujet mettant de l'avant son caractère décentré et déconstruit. Le sujet devient ainsi « un nœud », un point de rencontre où se croisent au même moment plusieurs facettes – que ce soit son appartenance à une classe, à une race, à un sexe ou à un genre, ou encore son ethnicité ou son âge –, agissant tout autant les unes que les autres dans la formation de son identité⁵². La figure du nomade ne renverrait donc plus à un sujet sans patrie ou à un état de « déplacement compulsif », mais évoquerait davantage un sujet qui a renoncé à toute catégorisation fixe de son identité. Non seulement ce dernier n'éprouve aucune nostalgie pour cette manière d'être, il aspire même à une identité faite de transitions, de retournements successifs ne se résolvant jamais en une parfaite synthèse⁵³. En intégrant le mouvement à son image de l'identité, Braidotti tente d'éviter le piège d'une représentation résorbant toute la complexité identitaire du sujet en une unité, vision qui appellerait l'image d'une ligne droite et continue, tracée à la manière d'un destin. Or, comme le souligne François Noudelmann, la vie individuelle n'est pas « un avatar intime du progressivisme » :

On doit résister au fantôme de l'unité et admettre l'existence irréductible de résidus qui n'entrent pas dans le mouvement de totalisation : les moments de perdition qui ne répètent rien et n'annoncent aucun avenir, les silences inassimilables au rythme général d'une partition, les blancs que nulle écriture ne peut articuler.⁵⁴

⁵¹ Voir Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, p. 23-29. Elle définit son projet en deux étapes de la façon suivante : « [...] my attempt to image both the process of thinking and the thinking subject differently – in the nomadic mode. » Un peu plus loin, elle précise l'étape épistémologique de son projet en affirmant que le poststructuralisme et les théories féministes lui permettent de « [...] leave behind the linear mode of intellectual thinking, the teleologically ordained style of argumentation that most of us have been trained to respect and emulate. »

⁵² Braidotti. 1994. *Ibid.*, p. 4 : « In so far as axes of differentiation such as class, race, ethnicity, gender, age, and others intersect and interact with each other in the constitution of subjectivity, the notion of nomad refers to the simultaneous occurrence of many of these at once. »

⁵³ Braidotti. 1994. *Ibid.*, p. 21-22 : « The nomad [...] is rather a figuration for the kind of subject who as relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity. »

⁵⁴ Noudelmann. 2006. *Hors de moi. Op. cit.*, p. 108.

L'instabilité identitaire abordée par Braidotti rend par contre beaucoup plus complexe la représentation linguistique – et même visuelle – du sujet puisque, non seulement ce dernier navigue constamment entre différentes positions mais se trouve même à porter continuellement plus d'un chapeau à la fois. Comment désigner le sujet nomade par une appellation ou une représentation visuelle unique sans pour autant donner une image sclérosée de son identité ? C'est notamment à cette difficulté que Braidotti me semble nous aider à répondre en appliquant son épistémologie nomade à la théorie féministe.

1.2 L'identité de genre, le sexe et la sexualité

Rosi Braidotti souligne que le féminisme, à la fois un mouvement politique et épistémologique, a vu le jour au sein du contexte historique de la modernité, marqué par la crise et le déclin du système classique de représentation du sujet pensé comme universel et primordialement rationnel. Cette vision du développement de la pensée féministe rend notamment perceptibles les liens rapprochant les projets épistémologique postmoderne et féministe, ce qui rappelle les propos de Linda Nicholson pour qui le postmodernisme est en quelque sorte une avenue naturelle du féminisme, tous deux remettant en question à la fois l'universalité du sujet et l'épistémologie moderne⁵⁵. En effet, contrairement à la façon moderne de faire de la théorie, qui valorise l'objectivité, l'universalité et l'usage de la raison, l'approche féministe inaugure une méthode alternative reconnaissant les apports du corps et des affects au développement de la pensée, admettant que toute interprétation est subjective et ancrée dans un contexte précis⁵⁶. Ce faisant, le féminisme ouvre donc la voie aux théories postcoloniales et *queer* appelées à se développer dans son sillage.

Braidotti explique que la théorie féministe s'articule selon deux points de vue, critique et créatif. Elle vise tout d'abord à critiquer l'image de la « Femme » produite par le langage phallogocentrique⁵⁷, inadéquate et insuffisante pour représenter la diversité des expériences

⁵⁵ Voir Braidotti, 1994, « Re-figuring the subject ». Chap. in *Nomadic Subjects*, *op. cit.*, p. 95-110, et Nicholson, Linda J. 1990. « Introduction ». In *Feminism/Postmodernism*, sous la dir. de Nicholson, p. 5. New York : Routledge.

⁵⁶ Voir les ouvrages cités précédemment par Rosi Braidotti, Linda Nicholson et Amelia Jones.

⁵⁷ Braidotti n'emploie pas *phallogocentric* mais bien *phallogocentric*, un mot qui résulte d'une fusion de « phallogocentrique » – supériorité de l'homme – et de « logos » – raison humaine incarnée par le langage –, désignant la rationalité masculine se faisant passer pour universelle.

des femmes, toutes différences comprises. Puis, de manière plus créative, le mouvement féministe cherche aussi à créer des représentations alternatives de la subjectivité des femmes⁵⁸, entendues comme celles qui sont marquées par le fait anatomique qu'est le sexe féminin. L'auteure prend d'ailleurs bien soin de préciser ce qu'elle entend par « sexe anatomique », qui peut à la fois être compris comme un fait ontologique et comme le signe d'une histoire qui le définit péjorativement en tant que manque⁵⁹. Cette vision négative du sexe féminin, construite et véhiculée par la tradition philosophique occidentale, détermine de la même façon toutes les femmes occidentales, et c'est cette « identité » commune qui sert de fondement au mouvement féministe. Cela dit, cette attitude d'opposition réunissant de façon réactive les femmes s'élevant contre l'image de la « Femme » fait en sorte que le mouvement féministe ne se révèle articulé qu'autour d'une définition « extérieure » des femmes qui, lorsqu'elle sera annihilée – le but du féminisme –, risque d'annuler du même coup tout consensus entre ces dernières. La fausse identité « Femme » violemment imposée aux femmes se trouvant enrayée, elle fait place à la multiplicité des positions de femmes qui, rendues visibles, complique la possibilité de penser une image représentative du sujet féminin, nécessaire au volet politique du mouvement féministe. De plus, comme je viens de le mentionner, le fait que chaque femme occupe plusieurs positions de sujet et non pas seulement celle résultant de leur sexe rend d'autant plus difficile cette représentation politique. Voilà pourquoi, selon Braidotti, « [...] le défi actuel de la théorie féministe est de trouver une façon d'inventer de nouveaux modes de conceptualisation qui nous aideront à réfléchir aux constantes transformations de l'identité [...] »⁶⁰.

L'auteure, qui insiste sur l'importance de maintenir la catégorie « femme » et sa fonction représentative, propose à la fois l'image d'un sujet féministe nomade et l'articulation d'une épistémologie nomade pour adapter cette désignation à la réalité actuelle des femmes. Réfléchissant à la différence sexuelle à partir de ce positionnement épistémologique, elle suggère l'action simultanée de trois niveaux de différence sous ce phénomène à appellation

⁵⁸ Braidotti. 1994. *Nomadic Subjects*. *Op. cit.*, p. 158.

⁵⁹ Braidotti. 1994. *Ibid.*, p. 187 : « One is both born and constructed as a *Woman*/ ``woman``; the fact of being a woman is neither merely biological nor solely historical [...] Sexual difference is a fact, it is also a sign of a long history that conceptualized difference as pejoration or lack. »

⁶⁰ Braidotti. 1994. *Ibid.*, p. 157. Traduction libre de l'anglais.

unique : la différence homme/femme, les différences entre femmes et les différences au sein de chaque femme⁶¹. Par cet exemple, Braidotti ouvre la porte, selon moi, à l'élaboration de l'idée de « profondeur » du langage – équivalente à la « profondeur » du sujet – selon laquelle une « différence interne » creuserait chaque tentative linguistique de représentation du sujet⁶². En suggérant la verticalité du langage, Braidotti nous donne des pistes quant à la capacité d'adaptation de la catégorie « femme », qui doit se transformer afin d'être apte à représenter la complexité du sujet féminin, loin d'être univoque. Tant par sa vision du sujet nomade que par son point de vue épistémologique nomade – opposé au point de vue universel de l'épistémologie moderne qui a donné lieu à de fausses généralisations⁶³ – Braidotti tente de générer un portrait conceptuel dynamique du sujet, rendant compte de la variabilité de son identité en fonction du contexte au sein duquel il est appelé à se positionner.

Judith Butler emprunte pour sa part une autre voie théorique pour réfléchir à l'identité des femmes. Elle critique d'abord le système du genre afin de montrer que « l'essence historique⁶⁴ » par laquelle les femmes sont produites ne joue pas obligatoirement un rôle déterminant pour l'identité individuelle de chacune d'entre elles. Puis, elle suggère une

⁶¹ Braidotti. 1994. *Ibid.*, p. 158.

⁶² Cette idée de profondeur du langage ne doit pas être confondue avec celle mise de l'avant par Bhabha, qui désigne par le concept de « profondeur du signe » la relation d'analogie qui unit le signifiant et le signifié, ce dernier devant se refléter dans le premier. Pour Bhabha, cette fonction symbolique du signe permet d'évoquer la conception métaphysique du sujet, où le lien de transparence entre signifié et signifiant rappelle l'unité, la cohérence et la permanence du sujet. Au contraire, Braidotti me semble suggérer une profondeur du langage qui permettrait au signifiant de référer à plus d'un sens, ce qui se rapproche davantage de l'idée de « redoublement du signe » de Bhabha que de sa conception de la « profondeur du signe ». Voir Bhabha. 2007. *Les lieux de la culture*. *Op. cit.*, p. 96-99.

⁶³ Voir Braidotti, qui précise dans son introduction sa vision du féminisme et ses objectifs : « Feminism as a critical philosophy rests on the assumption that what we used to call "the universal subject of knowledge" is a *falsely generalized standpoint*. [...] What I want to argue, therefore, is that the decline of the universal in the age of modernity, marks the opportunity for the definition of a *nomadic standpoint* that is based on differences while not being merely relativistic. » Braidotti. 1994. *Nomadic Subjects*. *Op. cit.*, p. 98. Je souligne.

⁶⁴ Cette expression est employée par Rosi Braidotti pour parler de l'ensemble des images, des théories et des savoirs développés par le système phallogocentrique pour désigner la « Femme » : « "I, woman", am affected directly and in my everyday life by what has been made of the subject of "Woman"; I have paid in my very body for all the metaphors and images that our culture has deemed fit to produce of "Woman". [...] I take it upon myself to recognize the totality of definitions that have been made of women as being my historical essence. » Braidotti. 1994. *Ibid.*, p. 187.

façon différente de conceptualiser le genre, rendant compte de la marge de manœuvre de toutes les femmes quant aux discours et aux normes qui les définissent. Dénaturalisant le sexe afin de l'exposer comme un « signe » dont le sujet peut changer la signification à sa guise, Butler expose le pouvoir d'action de tout individu quant à son genre et à son sexe. En montrant que l'essence « Femme » est une construction, elle redonne aux femmes le pouvoir de se définir comme elles l'entendent.

1.2.1 L'identité de genre et de sexe: une construction ?

Selon Judith Butler, le sexe, le genre et la sexualité forment un système cohérent au sein duquel chaque caractéristique est appelée à prendre un sens en fonction des autres. Dans le cadre hétéronormatif qui est le nôtre – où l'hétérosexualité est la norme –, on appréhende le sexe à partir du genre, qui lui-même est étroitement relié aux pratiques sexuelles. Ainsi, le sexe tire sa valeur des comportements qui lui sont prescrits par le genre, qui exige que le sujet éprouve du désir pour le sexe opposé. Tel quel, le sexe ne veut donc rien dire : il n'existe significativement qu'à travers les actions et les manifestations qu'on attend de lui⁶⁵. En conséquence, cette logique fait du sexe anatomique un signe représentatif à la fois du genre et de la sexualité, renvoyant une image cohérente et unifiée de ces différents attributs⁶⁶, ce qui permet à Butler de suggérer qu'il est une construction. Adoptant une perspective généalogique, l'auteure avance que notre façon de comprendre le sexe est l'effet d'une histoire culturelle et non la révélation d'une essence naturelle. Elle ajoute que ce serait les « fables de genre⁶⁷ » qui établiraient et feraient circuler cette vision naturaliste du sexe et de la sexualité, fables qu'elle tente de déconstruire dans son ouvrage le plus connu : *Trouble dans le genre*.

Le genre correspondrait en fait à un ensemble de normes qui sont à la fois descriptives et prescriptives : en décrivant la réalité de chaque genre, elles prescriraient ce qui doit être

⁶⁵ Butler, Judith. 2006 (1990). *Trouble dans le genre*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Paris : Éditions La Découverte/Poche, p. 71 : « Si "le corps [...] est une situation", comme le dit Beauvoir, il n'est pas possible de recourir à un corps sans l'interpréter, sans que ce corps soit toujours déjà pris dans des significations culturelles; c'est pourquoi le sexe ne saurait relever d'une facticité anatomique prédiscursive. En effet, on montrera que le sexe est, par définition, du genre de part en part. »

⁶⁶ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 227.

⁶⁷ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 53-56.

produit pour qu'il y ait reconnaissance d'une identité de genre, imposant du même coup un certain modèle circonscrivant la réalité⁶⁸. Constatant ceci, l'auteure affirme que le genre n'est pas naturel, ne découle pas du sexe anatomique, mais est plutôt performatif, c'est-à-dire qu'il *fait advenir* la réalité qu'il est censé représenter⁶⁹. Butler articule ainsi un modèle d'identité de genre qui s'oppose à celui développé par l'approche métaphysique traditionnelle, qui laisse entendre que l'identité est le produit d'une essence intérieure, inscrite dans le sujet et appelée à se dévoiler au fil du temps. Cette conception répandue est soutenue notamment par le langage et la grammaire qui, tout comme les normes de genre, restreignent les possibilités du réel en obligeant le sujet à se conformer à certaines règles d'intelligibilité. En organisant l'expression de la pensée, ces règles ont pour effet de structurer le réel⁷⁰. Par exemple, on dit « être » une femme ou un homme, une lesbienne ou un gai, ce qui, par une astuce performative du langage, appuie la vision ontologique du système « sexe, genre, sexualité » en le faisant paraître « [...] comme une *substance*, comme un être identique à lui-même sur le plan métaphysique [...] »⁷¹. De plus, le langage contribue à véhiculer le concept d'une identité unique, rassemblant tous les aspects du sujet, puisqu'il ne le présente que sous le couvert d'un « je » unifié, cohérent et constant, « noyau dur » de la phrase auquel tous les éléments se rapportent⁷². On peut donc constater par ces différents facteurs que la

⁶⁸ Voir l'introduction écrite en 1999 par Butler pour la traduction française de l'ouvrage. Butler. 2006 (1999). « Introduction ». In *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 43-44.

⁶⁹ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 96 : « [...] le genre se révèle performatif – c'est-à-dire, qu'il constitue l'identité qu'il est censé être. Ainsi, le genre est toujours un faire mais non le fait d'un sujet qui précéderait ce faire. »

⁷⁰ Butler. 2006 (1999). « Introduction ». In *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 41 : « De plus, ni la grammaire ni le style ne sont neutres du point de vue politique. Lorsqu'on nous apprend les règles d'intelligibilité que doit suivre la langue, on nous fait entrer dans le langage normalisé où le prix à payer, lorsqu'on ne s'y conforme pas, c'est la perte d'intelligibilité en tant que telle. [...] Ce serait une erreur de penser que la grammaire que l'on a apprise est le meilleur moyen d'exprimer des vues radicales, étant donné les contraintes qu'impose cette grammaire à notre pensée, et même à ce qui est simplement pensable. »

⁷¹ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 86.

⁷² Butler. 2006. *Ibid.*, p. 89-90. Dans ce passage, Butler montre que la structure du « je » est due au fonctionnement grammatical de la langue qui relie nécessairement au sujet de la phrase à la fois des attributs, suggérant un rapport de possession, et des actions, suggérant un rapport d'intention. C'est en ce sens qu'on peut dire que les pratiques discursives sont performatives, puisqu'elles imposent une tournure à la réalité afin de la rendre intelligible, transformant du même coup cette tournure en la seule réalité possible : « [...] un certain nombre d'ontologies philosophiques se sont fait piéger par des illusions sur l'« Être » et la « Substance » fortes de la conviction que la forme grammaticale du sujet et du prédicat reflétait la réalité ontologique préexistante de la substance et de l'attribut. Ces constructions, nous dit [Michel] Haar, sont des astuces philosophiques qui permettent de réaliser la

représentation linguistique est trompeuse : elle pose un sujet stable, sous la forme d'une catégorie fixe – la catégorie « femme », la catégorie « homosexuel » – qui, par son manque de nuances, n'équivaut pas à un sujet réel. D'où l'intérêt prépondérant pour l'étude du langage depuis le poststructuralisme, dévoilant le fait que si le langage structure la réalité, c'est l'entièreté des théories qui ne se sont pas penchées sur son fonctionnement qui se trouvent fragilisées⁷³.

Réfléchissant au modèle d'identité proposé par la tradition philosophique de la métaphysique de la substance, Judith Butler en vient à la conclusion qu'il ne décrit pas l'expérience vécue par le sujet mais instaure plutôt un idéal normatif par lequel ce dernier est amené à mesurer son identité. En effet, la notion universelle de « personne » faisant du sujet un noyau neutre et permanent auquel sont greffés des attributs essentiels et non essentiels, notion rendue universelle par les idées humanistes, en est venue à incarner la seule façon par laquelle le sujet pouvait conceptualiser son identité, genre compris⁷⁴. Confrontant ce modèle théorique à sa réalité⁷⁵, Butler entrevoit plutôt le genre comme le résultat d'actions répétées produisant de l'extérieur un effet ensuite interprété de manière à provenir de l'intérieur et ce, afin d'être conforme à cet idéal normatif. Ainsi, la conception métaphysique de l'identité ayant été à ce point intégrée, elle inciterait le sujet à attendre la manifestation intérieure d'un soi, à laquelle il répondrait presque inconsciemment « de l'extérieur » en imitant les comportements considérés « normaux » répandus autour de lui. Conséquemment, en se pliant aux exigences de l'hétéronormativité, le sujet s'emploie à faire réellement advenir ce qu'il espère⁷⁶. Interprétée de manière à paraître dictée par une essence intérieure, cette attitude contribue au final à assurer et à perpétuer la cohérence de l'unité sexe, genre, désir et pratiques sexuelles

simplicité, l'ordre et l'identité. Pourtant, il est absolument impossible de dire qu'ils dévoilent ou représentent le véritable ordre des choses. » Pour plus de précision, voir la citation de Michel Haar, p. 90.

⁷³ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 59-65.

⁷⁴ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 74.

⁷⁵ Il me paraît essentiel de pointer le fait que ce livre provient effectivement du « trouble de genre » ressenti personnellement par Butler, une expérience qu'aucune théorie n'abordait afin d'aider à la comprendre jusqu'à *Trouble dans le genre*. Ainsi, non seulement la proximité entre vie et théorie ou vie et art – idée au cœur de ce mémoire – se trouve ici exemplifiée, mais l'approche épistémologique alternative issue du féminisme est aussi mise en évidence. Voir Butler. 2006 (1999). « Introduction ». In *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 26; 38-39.

⁷⁶ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 36-37.

« [...] envers et contre le “sexe opposé” dont la structure est censée maintenir un parallèle mais aussi une cohérence oppositionnelle interne entre le sexe, le genre et le désir.⁷⁷ » Astucieusement présentée en tant qu’expression du sexe anatomique – un élément naturel inscrit sur le corps de façon permanente –, cette supposée cohérence concourt notamment à faire de l’unité de ce « système » le seul comportement *naturel* envisageable. La conception métaphysique de l’identité se révèle ainsi normative, ayant le pouvoir de décider de ce qui est « réel » ou « normal », ce qui a pour effet de limiter le nombre de permutations acceptables entre ces différents pôles identitaires⁷⁸. En reconnaissant à la fois le caractère construit et contingent du genre, Butler permet enfin l’ouverture de tout un autre horizon de signification aux configurations de genre.

1.2.2 Le genre performatif

Admettre la construction des identités de genre et de sexe en affirmant qu’elles découlent à la fois de pratiques discursives et du contexte de l’hétéronormativité, n’équivaut pas à soutenir que ces identités sont « fatalement déterminé[es] » ou « complètement artificiel[les] et arbitraire[s] ». Notre façon de comprendre le sexe et le genre n’est pas arbitraire puisqu’elle provient d’un ensemble de facteurs culturels inscrits dans une histoire, ce qui ne veut pas dire qu’ainsi construites, ces identités soient définitives : contrairement à ce qui est largement pensé, le sexe ne programme pas l’identité de genre, le désir ou la sexualité d’un individu⁷⁹. Comme le souligne Judith Butler, qui cherche à dépasser « la polarité classique entre le libre-arbitre et le déterminisme », « la construction ne s’oppose pas à la capacité d’agir; elle est la scène nécessaire à cette dernière et elle constitue les termes mêmes dans lesquels cette question se pose et devient culturellement intelligible.⁸⁰ » Ainsi, la construction sert la capacité d’agir d’un sujet puisqu’en dévoilant la contingence d’une situation ou d’une identité, elle lui permet de croire dans son pouvoir de subversion.

⁷⁷ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 91.

⁷⁸ Butler. 2006 (1999). « Introduction ». In *Trouble dans le genre*, *ibid.*, p. 35-36.

⁷⁹ Rapportant les paroles de Michel Foucault, Butler spécifie que ce dernier « [...] nous met en garde contre l’usage de la catégorie de sexe comme une “unité fictive... [et un] principe causal”. Il considère que la catégorie fictive de sexe permet d’inverser le rapport de cause à effet si bien que c’est le sexe qui finit par être la cause de la structure et de la signification du désir. » 2006. *Ibid.* p. 196.

⁸⁰ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 274.

La conception foucauldienne des relations de pouvoir, souvent évoquée par Butler, rend d'ailleurs bien compte de la marge de manœuvre du sujet quant à toutes formes d'identité qui lui seraient imposées. Pour Foucault, le pouvoir fait exister le sujet puisque l'ensemble de ses normes correspond à la « scène de contraintes⁸¹ » à partir de laquelle le sujet est défini. Venant au monde dans un contexte qui le précède, le sujet se trouve par conséquent toujours *déjà construit* par les normes historiquement mises en place avant lui. Fassin spécifie par contre que « l'emprise des normes n'exclut pas de penser une prise sur les normes [...] »⁸², ce dont rend compte Butler en montrant que le sujet peut subvertir les normes de genre qui le constituent et ce, malgré le fait qu'il ne peut se positionner extérieurement à elles. À l'aide de Foucault, l'auteure explique que les lois sont à la fois prohibitives et productives : face à ces dernières, le sujet peut adopter une conduite qui correspond soit à un assujettissement – au respect de la loi –, soit à une provocation – le sujet s'élevant contre la loi afin de la détourner⁸³. L'intérêt de cette vision est qu'elle montre que le sujet n'a pas à se trouver dans un espace « au-dessus » ou « en-dehors » de la loi par laquelle il se définit pour s'y opposer : la loi en tant que telle produit tout autant l'acte d'adhésion que celui de subversion. Ces deux attitudes dépendent donc de la loi puisqu'elles ne peuvent exister en dehors de son

⁸¹ Expression provenant du recueil *Undoing Gender*, citée par Éric Fassin. Voir Fassin. 2006. « Préface à l'édition française. Trouble-genre ». In *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 15. Braidotti désignerait plutôt l'ensemble de ces normes comme constituant « l'essence historique » du sujet. Voir Braidotti. 1994. *Nomadic Subjects*. *Op. cit.*, p. 187, où elle développe cette idée en lien plus précisément avec la situation de la femme.

⁸² Fassin. 2006. *Ibid.* On pourrait exprimer du scepticisme quant à la capacité du sujet de critiquer les normes mêmes par lesquelles il existe : ce dernier ne connaissant rien d'autres que le régime de pouvoir dans lequel il s'insère, comment pourrait-il imaginer la possibilité d'une alternative? Cette vision du sujet est supportée par le sens traditionnellement dévolu au concept de construction du sujet, basée sur l'idée d'un « déterminisme culturel radical » dont Fassin nous dit qu'il est « [...] incompatible avec l'idée même d'*agency* – cette capacité d'agir qui évite de penser le sujet comme le simple jouet de forces sociales [...] ». Cela dit, il ne faut pas oublier que les normes, parce qu'elles ne sont pas issues d'une pensée unique mais ont plutôt été instituées au fil du temps, ne fonctionnent pas dans une cohérence parfaite les unes avec les autres. De plus, le sujet étant constitué par plusieurs univers normatifs différents – celui du genre mais aussi de la race, de la nationalité, de la classe, etc. – il est en mesure de prendre conscience des brèches, des vides situés à la fois entre et au cœur de ces univers, s'articulant en lui. Ainsi, je pense qu'il est possible pour le sujet d'adopter cette position critique.

⁸³ Voir notamment les explications d'Éric Fassin dans la préface, qui résume bien cette position en affirmant ceci : « Bref, penser les normes qui nous définissent amène à reformuler la question de la domination [qui n'admet comme comportement que l'assujettissement, refusant au sujet son pouvoir d'action], pour la poser en termes de pouvoir. Le pouvoir ne réprime pas seulement; il fait exister. Il produit autant qu'il interdit. L'assignation que nous endossons et reprenons à notre compte est la condition paradoxale de notre capacité, voire de notre puissance d'agir. » Fassin. 2006. *Ibid.*

énonciation, la réaction s'articulant dans les termes de l'énonciation⁸⁴. Éric Fassin, dans sa préface à la traduction française de *Trouble dans le genre*, introduit par ailleurs une nuance essentielle quant au caractère novateur de cette théorie, en stipulant que les réactions suscitées par la loi sont inventives et ne font pas que l'inverser. En effet, il précise que si la seule subversion possible de la loi correspondait à son inversion, cette vision s'articulerait selon une logique conforme au principe de dualité mis de l'avant par le langage de la rationalité universelle. L'idée d'invention, au contraire, reconnaît davantage de pouvoir d'action au sujet puisqu'elle admet la multiplicité des réactions pouvant être engendrées par une même loi en fonction de la position de chaque sujet y adhérant ou s'y opposant⁸⁵.

De ceci, il faut retenir qu'il y a fluctuation dans les réactions provoquées par la loi – dans le cas qui nous intéresse, par la loi du genre, articulée en cohérence avec le contexte de l'hétéronormativité –, ce qui fait écho aux possibilités de variations énoncées par Butler quant à la performance de l'identité de genre, une imitation d'imitations qui ne connaît pas d'original⁸⁶. L'auteure s'oppose ainsi à « la théorie existentialiste de la construction de soi par ses actes⁸⁷ » qui suppose l'existence d'un sujet stable précédant ses actions, négociant de l'extérieur par le seul exercice de sa volonté son entrée dans un champ culturel. Selon cette théorie, « [...] la "culture" et le "discours" situent le sujet, mais ne le constituent pas [...] » puisqu'elle conçoit ce dernier comme existant antérieurement et indépendamment de cette culture, sous la forme d'une conscience, d'une raison et d'une aptitude au langage⁸⁸ lui permettant de faire des choix quant aux attributs appelées par la suite à le définir⁸⁹. Cette nuance importante pour les philosophies humaniste et existentialiste visait à préserver la capacité d'action du sujet, impossible à maintenir selon elles si ce dernier avait été considéré

⁸⁴ Butler. 2006. *Trouble dans le genre*. *Op. cit.*, p. 198 : « [...] il faut tenir compte de toute la complexité et subtilité de la loi [...] Si la subversion est possible, elle se fera dans les termes mêmes de la loi, avec les possibilités qui s'ouvrent/apparaissent lorsque la loi se retourne contre elle-même en d'inattendues permutations. »

⁸⁵ Fassin. 2006. « Préface à l'édition française. Trouble-genre ». *Op. cit.*, p. 16.

⁸⁶ Pour Fassin, c'est l'absence d'original qui cause le malaise du genre en rendant le sujet conscient du jeu, de la comédie du genre. 2006. *Ibid.*, p. 16-17.

⁸⁷ Butler. 2006. *Trouble dans le genre*. *Op. cit.*, p. 269. La théorie de l'existentialisme fait partie de celles qui défendent la faculté « essentielle » de libre-arbitre du sujet.

⁸⁸ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 74.

⁸⁹ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 269.

comme construit par son environnement (au sens de déterminé par lui⁹⁰), incapable d'y poser un regard objectif. Le principe d'extériorité organisant les rapports entre la personne et son milieu servait ainsi de moyen conceptuel assurant à l'individu une liberté totale – cette liberté étant vue comme un attribut « essentiel » de l'être humain, le définissant avant même son existence sociale⁹¹. Les conceptions existentialiste ou humaniste du sujet s'inscrivent donc dans la lignée de la métaphysique de la substance, toutes trois garantissant par un trait interne – raison, conscience ou essence – la cohérence et la permanence de ce dernier. Or, Butler définit différemment la liberté du sujet en montrant que son exercice ne nécessite pas l'existence d'un « je » prédiscursif ou pré-social, situé « en-dehors » ou « au-dessus » des lois ou des normes régissant son identité. Pour elle, la capacité d'agir du sujet prend forme à travers les pratiques de signification et de resignification par lesquelles il peut transformer son identité. L'auteure spécifie d'ailleurs que :

Lorsqu'on dit du sujet qu'il est constitué, cela veut simplement dire que le sujet est une conséquence des discours suivant des règles gouvernant l'invocation intelligible de l'identité. Le sujet n'est pas *déterminé* par les règles qui le créent, parce que la signification n'est *pas un acte fondateur, mais un processus régulé de répétition*.⁹²

C'est que la signification ne préexiste pas en tant que fondement de l'action; elle est instituée dans et par l'acte même et sa répétition. La capacité d'agir pouvant faire varier la répétition, elle est alors en mesure de modifier la signification par laquelle le sujet est à la fois compris et défini. Ainsi, bien que le sujet « reçoive » une existence signifiante – il est toujours *déjà constitué* – il est en mesure, par la suite, à travers ses actions, d'y donner une nouvelle signification. Voilà pourquoi Butler parle d'identité performative et non d'identité

⁹⁰ Il s'agit ici de l'autre pôle de la dualité classique entre libre-arbitre et déterminisme social, la construction étant vue ici comme fixant le genre de manière inaltérable, faisant des corps « les contenants passifs d'une loi culturelle inexorable. Lorsque ladite "culture" "construisant" le genre est appréhendée dans les termes d'une telle loi ou d'un ensemble de lois, alors le genre paraît aussi déterminé et fixe qu'il l'était dans l'idée de la biologie comme destin. Dans ce cas, le destin, ce n'est pas la biologie, mais la culture. » Butler. 2006. *Ibid.*, p. 70.

⁹¹ Cette vision de la liberté est donnée par Butler lorsqu'elle parle de la position de Monique Wittig, qui adhère à une métaphysique de la substance : « Lorsque Wittig semble souscrire à un projet radical d'émancipation lesbienne et admettre une distinction entre "lesbienne" et "femme", c'est à travers la défense d'une "personne" non encore genrée, définie par sa totale liberté. Ce mouvement ne fait pas que confirmer *le statut pré-social de la liberté humaine*; il souscrit aussi à cette métaphysique de la substance responsable de la production et la naturalisation de la catégorie même de sexe. » Butler. 2006. *Ibid.*, p. 89. Je souligne.

⁹² Butler. 2006. *Ibid.*, p. 271.

performance, qui sous-entendrait au contraire de sa théorie qu'un « noyau dur universel » se tiendrait derrière le masque du genre⁹³. Le nouveau mode de subjectivation développé par Butler se dresse contre ceux respectant le principe de la métaphysique de la substance dont les idées ont fini par servir de balises à toutes discussions sur l'identité. En insistant sur le fait que les attributs de genre sont performatifs et non « expressifs⁹⁴ », Butler fait du genre, et par conséquent du sexe, « une sorte de devenir ou d'activité », « une sorte d'action continue et répétée », transformant en un verbe ce qui auparavant était envisagé « comme un nom, une chose substantive ou encore un marqueur culturel statique » déterminant pour l'identité du sujet⁹⁵. Cet effort pour penser différemment l'identité de genre fait écho à ceux effectués par Kevin Robins, Stuart Hall, Homi K. Bhabha et Rosi Braidotti, qui affirment tous qu'il nous faut imaginer une forme de représentation de la subjectivité qui convienne à notre situation historique présente, c'est-à-dire qui prenne en compte le facteur de la mobilité du sujet, appelé à se déplacer constamment au sein des différents réseaux qui le traversent.

1.3 Pour un réinvestissement du temps présent

Tant Robins, Bhabha, Hall que Braidotti observent et tirent partie de ce qui se passe aujourd'hui pour articuler leurs modèles de sujet, admettant implicitement qu'il faut aller au-delà des théories modernes du sujet qui peinent à contribuer à la compréhension du présent. S'inscrivant dans cette même ligne de pensée, Noudelmann s'interroge sur le pouvoir du passé fondateur – source de la transmission « essentielle » engendrant l'appartenance nationale – pour la formation de l'identité, afin de réévaluer sa capacité d'ordonnement du présent. Selon lui, il s'agit moins de nier « les appartenances héritées et les mémoires imposées⁹⁶ » que de les articuler différemment, de les ouvrir à la négociation afin d'y trouver du pluriel plutôt que du singulier, de la division plutôt que de l'unité. Proposant une variation

⁹³ La nuance entre performance et performativité est explicitée par Éric Fassin dans la préface. Fassin. 2006. « Préface à l'édition française. Trouble-genre ». *Op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ Butler. 2006. *Trouble dans le genre*. *Op. cit.*, p. 266 : « La différence entre « expression » et performativité est cruciale. Si les attributs et les actes du genre, les différentes manières dont un corps montre ou produit sa signification culturelle sont performatifs, alors il n'y a pas d'identité préexistante à l'aune de laquelle jauger un acte ou un attribut; tout acte du genre ne serait ni vrai ni faux, réel ou déformé, et le présupposé selon lequel il y aurait une vraie identité de genre se révélerait être une fiction régulatrice. »

⁹⁵ Butler. 2006. *Ibid.*, p. 224.

⁹⁶ Noudelmann. 2006. *Hors de moi*. *Op. cit.* p. 118.

sur le thème de la performativité articulée par Butler, l'auteur souligne que « les subjectivations se construisent en effet moins par la transmission d'un modèle de sujet institué [...] »⁹⁷ obligeant à une répétition du même, que par l'introduction d'un écart « [...] entre la convocation et le jeu qui configure la réponse [...] »⁹⁸. Ainsi, tout comme Bhabha et Butler, Noudelmann met l'accent sur la praxis et le temps présent qui deviennent les véritables instruments de construction de soi. C'est qu'il faut éviter de voir dans le passé un contenu fixe d'informations, pour le comprendre plutôt comme une mémoire mobilisée au présent, ce qui lui insuffle un autre temps qui modifie du même coup sa relation au présent et à l'avenir⁹⁹. La transmission se révèle alors comme un vecteur actif re-définissant l'origine, évitant de simplement l'évoquer de façon passive¹⁰⁰. Cette temporalité particulière, Bhabha la désigne comme un « futur interstitiel » : plutôt que de recevoir son impulsion d'un « passé originaire » auquel il serait lié par un « présent transitoire » (selon la logique d'un développement historique linéaire), ce futur « [...] émerge entre les demandes du passé et les besoins du présent [...] »¹⁰¹. Il est en quelque sorte un « futur antérieur », le futur d'un passé qui, parce qu'il est envisagé rétrospectivement à partir du présent – c'est-à-dire du point de son accomplissement (le futur du passé est le moment présent) –, est remanié de manière à permettre, au « futur-présent », de l'invention. Ainsi, « [...] le futur devient [...] une *question ouverte*, au lieu d'être spécifié par la fixité du passé [...] »¹⁰².

Selon Bhabha, cette situation d'ouverture s'explique entre autres par la transformation, qui advient au présent, des symboles en signes – une tendance qui se trouve exacerbée dans

⁹⁷ Noudelmann. 2006. *Ibid.*, p. 102.

⁹⁸ Noudelmann. 2004. *Pour en finir avec la généalogie. Op. cit.*, p. 250.

⁹⁹ Noudelmann. 2006. *Hors de moi. Op. cit.*, p. 106-107 : « Elles [les mémoires] ne s'ajoutent pas, elles modifient l'orientation respective de chaque passé. [...] Dans la formation d'une personnalité, faite de constantes déformations et transformations, le passage des mémoires ne connaît pas de lignages. Et l'on peut aller plus loin en affirmant que même l'enfant transmet une mémoire à ses parents, car il mobilise leur passé, lui insuffle un autre temps, modifie sa relation au présent et à l'avenir. Il ne permet pas seulement qu'une transmission s'exerce, il la fait exister en tant que telle, sans quoi le passé ne serait qu'un contenu d'informations temporelles. » Stuart Hall avance une idée semblable lorsqu'il dit de l'identité ceci : « [...] it always moved into the future through a symbolic detour through the past. It produces new subjects who bear the traces of the specific discourses which not only formed them but enable them to produce themselves anew and differently. » Voir Hall. 1999. « Culture, Community, Nation ». *Op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁰ Noudelmann. 2004. *Pour en finir avec la généalogie. Op. cit.*, p. 28.

¹⁰¹ Bhabha. 2007. *Les Lieux de la culture. Op. cit.*, p. 333.

¹⁰² Bhabha. 2007. *Ibid.*

l'espace colonial. La transparence discursive, fondement d'une communication réussie, dépend de la connaissance que les deux interlocuteurs ont d'un système de dénomination commun¹⁰³. En d'autres mots, pour qu'une conversation ait lieu, les destinataire et destinataire doivent s'exprimer dans une même langue, un même code. Or, dans l'espace colonial, le partage d'un même code se complique puisque les *a priori* linguistiques de chacun des deux partis diffèrent entre eux. À ceci s'ajoute l'effet de la variable temporelle qui installe un interstice au sein même du processus d'énonciation de chaque parti, que Bhabha nomme le « tiers-espace ». Par cette expression, il cherche à rendre compte de la différence existant entre un code linguistique, dont le sens est fixé par la tradition et l'usage, et sa réappropriation par un locuteur qui peut en modifier la signification au présent – insérant ainsi une *différence* culturelle au sein de chaque parti¹⁰⁴, embrouillant encore davantage la communication entre différents partis. Cette différence résultant du passage du symbole au signe introduit une certaine incertitude ou indécidabilité dans le langage, ce qui transforme le présent performatif en un espace de résistance opposant aux exigences de répétition du passé les variations d'un présent entendu comme un lieu de traduction et de négociation individuelle¹⁰⁵. Ces explications valent aussi pour le système du genre, où la reconnaissance

¹⁰³ Bhabha spécifie d'ailleurs que le système de dénomination partagé par tous, qu'il appelle aussi le « nommer *pour* » à la suite de Alisdair Macintyre, tient lieu de ciment à la communauté. Le « nommer *pour* », selon Macintyre, représente « les institutions de dénomination comme l'expression et l'incarnation du point de vue partagé de la communauté, de ses traditions de croyance et de quête ». Bhabha. 2007. *Ibid.*, p. 341.

¹⁰⁴ Par le concept de différence culturelle, Bhabha tente de mettre en évidence l'aspect *international* d'une culture dans son ensemble, puisque ses symboles sont réinterprétés d'époque en époque, un processus rendant hybride chaque culture en elle-même : « [...] la reconnaissance théorique de l'espace-clivé de l'énonciation ouvre éventuellement la voie à la conceptualisation d'une culture internationale, fondée non pas sur l'exotisme du multiculturalisme ou la diversité des cultures, mais sur l'inscription et l'articulation de l'hybridité de la culture. [...] nous devrions nous rappeler que c'est cet "inter" – le tranchant de la traduction et de la négociation, l'espace entre-deux – qui porte le poids de la signification de la culture. » Bhabha. 2007. *Ibid.*, p. 83.

¹⁰⁵ Voir Bhabha. 2007. « L'engagement envers la théorie ». Chap. in *Les lieux de la culture*, *ibid.*, p. 55-83, pour des précisions sur les concepts du tiers-espace d'énonciation et de la différence culturelle. Le passage du symbole au signe, affectant la transparence du système de dénomination ainsi que le présent comme espace de résistance sont explicités dans le chapitre intitulé « Des signes pris pour des merveilles : questions d'ambivalence et d'autorité sous un arbre près de Delhi, mai 1817 », p. 171-198. Finalement, le présent comme espace de traduction et de négociation est une idée que l'auteur approfondit dans son chapitre appelé « Comment la nouveauté pénètre le monde : l'espace postmoderne, le temps postcolonial et l'épreuve de traduction culturelle », p. 323-355. La traduction y est abordée non pas comme la simple restitution d'un texte dans une autre langue – ce qui impliquerait qu'un sens universel existerait derrière les mots, n'étant pas affecté par la forme, le signifiant par

par le « destinataire » des symboles identitaires « arborés » par le « destinataire » est essentielle au maintien de la place du destinataire dans le système du genre. Lorsque le corps n'est plus lisible, lorsqu'il ne respecte pas la cohérence du système du genre, il s'affiche comme un lieu de résistance, témoignant du passage des symboles culturels aux signes¹⁰⁶. Plutôt que d'imiter les comportements qui lui sont prescrits en les reproduisant à l'identique, le sujet les re-produit au présent, tirant parti de ce trait d'union disjonctif afin de répondre de manière inventive à l'assignation normative dont il fait l'objet.

1.4 Le thème de l'identité et sa traduction dans les arts visuels

Dans le contexte des arts visuels, c'est avec l'avènement du *body art* que la réflexion sur le mode de subjectivation prend une forme artistique. Cette pratique artistique, qui s'inscrit dans les traditions du portrait et de la performance, inaugure le retour de la visibilité du corps de l'artiste dans l'œuvre d'art, après une période marquée par le modernisme. Amelia Jones définit d'ailleurs le *body art* de manière très large : elle inclut sous cette appellation toute forme d'œuvre d'art rendant manifeste le corps de l'artiste, tant de manière directe – dans le cadre d'une performance – que de manière indirecte – à travers la documentation sous forme de photographies, films, vidéos ou textes, d'un événement ayant eu lieu en privé¹⁰⁷. Selon elle, cette ré-incarnation du sujet producteur au sein de son œuvre – affectant à la fois les relations de l'artiste et du récepteur à l'œuvre d'art – se fait en dialogue avec les transformations qui ont marqué le paradigme de la subjectivité depuis les trente dernières années¹⁰⁸. Ainsi, la conception moderne de la figure de l'artiste, jusqu'alors véhiculée par

lequel il est véhiculé –, mais comme un passage nécessitant de la négociation, de l'adaptation, et donc de l'invention.

¹⁰⁶ Voir Butler, qui parle de l'illisibilité du corps dans son introduction. Butler. 2006 (1999).

« Introduction ». In *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 45-46.

¹⁰⁷ Jones, Amelia. 1998. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press, p. 13. Cette définition rejoint celle que donne Jane Wark de la performance. Elle affirme qu'une partie de la littérature sur la performance « [...] takes the body as its focus and examines how it operates in performance as a form of artistic language that "speaks" about ideas or experiences not by embodying them in objects but by communicating them to audiences either directly or by means of documentation of the event or action. » Voir Wark. 2006. *Radical Gestures : Feminism and Performance Art in North America*. Op. cit., p. 9.

¹⁰⁸ Ces transformations reposent sur les apports des théories phénoménologiques, poststructuralistes et féministes au modèle de la subjectivation de l'individu. Jones, Amelia. 1996. « Interpreting Feminist Bodies : The Unframeability of Desire ». In *The Rhetoric of the Frame*, sous la dir. de Paul Duro, p. 230. Cambridge : Cambridge University Press.

l'histoire de l'art, est remise en question au sein d'une réflexion plus large portant sur le mode de subjectivation de l'individu.

L'approche moderniste de l'art, basée sur le modèle métaphysique de l'ontologie de la présence, voulait que l'être de l'artiste transcende sa matérialité – son corps – afin de ne devenir que volonté, qu'intentions manifestées à travers la structure de l'œuvre (abstraite). Ceci alignait la figure de l'artiste moderne (généralement masculin) avec la théorie du *cogito* de Descartes, définissant le sujet comme un être de pensée. En montrant que le sujet est à la fois corps et esprit, le *body art* initie une reconsidération du modèle métaphysique¹⁰⁹ de la subjectivité cartésienne, faisant du sujet un esprit désincarné. De plus, cette pratique artistique présentant l'artiste à la fois comme sujet producteur et comme objet de représentation dans son œuvre, elle met de l'avant l'aspect décentré de la subjectivité de l'artiste qui ne peut plus se considérer comme l'unique émetteur de sens sur lui-même, le public recevant son œuvre ayant aussi un rôle à jouer dans son interprétation. Cette situation particulière déplace le siège de l'identité du pôle du sujet vers l'espace qui se creuse entre le sujet et sa perception par autrui, mettant conséquemment en évidence la qualité relationnelle ou intersubjective de l'identité. À l'image du modèle de l'interprétation performative, où le sens n'est plus inhérent à l'œuvre mais situé au cœur de la relation d'échange reliant l'œuvre-artiste au critique, la subjectivité performative, ou décentrée, expose l'identité du sujet comme contingente (dans le sens où elle n'est pas considérée en tant qu'essence), construite dans l'espace reliant le sujet à autrui. Il n'y a ainsi plus d'identité fixe, véridique, mais toujours négociation de l'identité selon les différents contextes social, culturel et historique dans lesquels s'inscrivent les sujets¹¹⁰. Finalement, Jones insiste sur le fait que les œuvres du *body art* offrent l'image d'une subjectivité particularisée, désamorçant la croyance en l'existence d'un sujet universel. Puisque le *body art* présente des corps singuliers ne reflétant pas la norme – conçue à partir de l'image et des valeurs de l'homme blanc, mince, jeune, hétérosexuel, chrétien et autosuffisant financièrement –, ses œuvres se font l'écho d'un mode

¹⁰⁹ Jones, citant Derrida, spécifie que le sujet métaphysique se conçoit à partir d'une vision opposant le corps et l'esprit. Jones. 1996. *Ibid.*

¹¹⁰ Jones. 1998. *Body Art / Performing the Subject. Op. cit.*, p. 30, où elle souligne que selon les théories poststructuralistes, le sens est compris comme étant toujours contingent, jamais fixe.

de subjectivation saisissant le sujet comme multiple et non plus à partir d'une norme¹¹¹. En rendant visible leur singularité, les femmes, les homosexuels, les personnes de couleur, de classes ou de cultures différentes actualisent la figure de l'artiste en en proposant une version postmoderne.

Ainsi, puisque les œuvres du *body art* permettent l'affirmation d'une subjectivité incarnée, décentrée et particularisée, j'adhère aux propos d'Amelia Jones qui les considère comme le point de départ de la remise en question du sujet universel en art, qui abordent les enjeux propres aux considérations du genre, de l'orientation sexuelle, de la race, de la culture et de la classe sociale, etc¹¹². Ces œuvres exhibant les considérations intimes et personnelles de l'artiste, provenant de la sphère de sa vie privée, elles témoignent aussi de la réhabilitation des émotions et de la subjectivité comme des dimensions incontournables du sujet, participant à l'élaboration de tous ses points de vue et de toutes ses positions. Jane Wark, auteure de l'ouvrage *Radical Gestures : Feminism and Performance Art in North America*, soutient d'ailleurs que c'est le tournant féministe de l'art dans les années 1960 qui a fait de l'exploration de la « vie intérieure » des artistes un sujet artistique valable¹¹³. Selon elle, les performances féministes ont même permis une radicalisation du principe premier des avant-gardes : la fusion de l'art et de la vie. Alors qu'Allan Kaprow, considéré par plusieurs comme l'instigateur de la performance en art, cherchait à étendre le potentiel *esthétique* de l'art à la vie en général, les artistes féministes ont plutôt cherché à *politiser* l'art en l'intégrant à la vie¹¹⁴. Évitant de simplement se servir de l'art comme d'un outil de propagande pour appuyer

¹¹¹ Jones. 1998. *Ibid.*, p. 197-198.

¹¹² Jones spécifie que les œuvres du *body art* mettent de l'avant des corps particularisés par leurs différences de genre mais aussi par leurs différences d'orientation sexuelle, de race, d'ethnicité, de classe sociale, etc. Les œuvres relevant du *body art* ne sont pas exclusivement féministes; tout artiste ne correspondant pas à la norme, et faisant de cette divergence identitaire le centre de son travail artistique est inclus par Jones dans sa réflexion. Jones. 1998. *Ibid.*, p. 5.

¹¹³ Wark cite l'artiste Joyce Kozloff qui affirme ceci en 1976 : « Much recent art is personal and autobiographical, and I believe that the Women's Movement has been a contributing force in giving artists permission to openly explore their inner lives in their art. » Wark. 2006. *Radical Gestures : Feminism and Performance Art in North America*. *Op. cit.*, p. 90-91.

¹¹⁴ Wark. 2006. *Ibid.*, p. 56.

leurs revendications politiques, elles en ont fait un véritable « laboratoire » d'exploration identitaire¹¹⁵.

Rebecca Belmore et Jin-me Yoon employant à la fois leur corps et leur vie privée comme matériaux artistiques, il me semble tout à fait juste de les ancrer dans cette continuité. Ces artistes vivant toutes deux une situation de dualité culturelle fragilisant leurs *a priori* identitaires, elles font de la question de la contingence de l'identité, abordée sous l'angle du déplacement – physique ou métaphorique –, un des thèmes centraux de leurs œuvres. Définie de la sorte, l'œuvre ne consiste donc plus en une simple représentation d'un sens ou d'une identité déjà constituée; elle est un espace au sein duquel cette identité advient, *dans et par* l'action, c'est-à-dire la création artistique. Ainsi, c'est à travers leurs œuvres, créées dans cet espace disjonctif qu'est le présent, que ces artistes *inventent* leur identité. En tant que « relais » à la théorie, ces œuvres dialoguent avec les principes théoriques que je viens d'énoncer, non pas, comme je l'ai déjà mentionné, en en proposant une illustration mais bien en participant à leur mise en mouvement. Conséquemment, l'art doit être considéré comme un espace d'activité philosophique ou théorique à part entière; il n'est pas la version pratique d'une théorie, il est une pratique théorique. Dans les chapitres suivants, je me pencherai donc autant sur ce que ces deux artistes ont à nous dire que sur ce qu'il m'est possible de traduire de leurs œuvres quant au thème de l'identité. Traversés par le même mouvement qui structure ce premier chapitre théorique, alternant entre visions critiques et conceptions alternatives de l'identité, les deux chapitres suivants examinent les pratiques artistiques de Rebecca Belmore et de Jin-me Yoon. Critiquant d'abord toutes deux la catégorie identitaire dans laquelle elles se sentent enfermées, elles élaborent ensuite, à travers leurs œuvres, une autre manière de concevoir et de présenter leur identité.

¹¹⁵ Peggy Phelan, citée par Wark, soutient que «[...] whereas the civil rights, New Left, student, and antiwar movements has employed art as a form of propaganda for their political arguments rather than as a field for the expression and exploration of their convictions. art became for feminists "the arena for an enquiry into both political illumination and productive of it." » Wark. 2006. *Ibid.* p. 23. J'emprunte à la critique de théâtre Jill Dolan, citée par Wark, l'expression voulant que l'art soit un laboratoire. Voir ses commentaires p. 34-35.

CHAPITRE II

L'identité amérindienne en tant qu'objet : les œuvres de Rebecca Belmore

Artiste canadienne de descendance Ojibway, Rebecca Belmore est surtout connue pour ses performances et ses installations qui rendent hommage aux vies quotidiennes et aux morts tragiques de ceux qui, en tant que victimes oubliées, sont réduits au silence. Comme le dit si bien Sylvie Gilbert, en présentation de l'exposition « Métissages » à laquelle participait l'artiste, « une des particularités du travail de Rebecca Belmore [...] est de restituer des *espaces de paroles*. Ses œuvres sont des sites propices aux arguments que les histoires officielles, celles des sociétés et des individus, refusent d'entendre.¹ » Cela dit, les performances de Belmore, bien qu'elles soient profondément narratives, font rarement usage du langage. Dans une atmosphère de recueillement, l'artiste crée plutôt, grâce à des gestes et à des objets précis évocateurs de ces événements étouffés, des cérémonies proches du rituel. S'adressant à la sensibilité des spectateurs, les récits performatifs ou installatifs de Belmore inscrivent ces histoires dans leur mémoire mieux que ne saurait le faire n'importe quelle Histoire².

Des œuvres comme *A Blanket for Sarah* (1994), *The Indian Factory* (2000), *Vigil* (2002) ou encore *blood on the snow* (2002), pour n'en nommer que quelques-unes, rappellent les injustices et le racisme dont sont encore victimes les communautés autochtones, une situation trop souvent camouflée sous la couverture officielle que nous livrent les autorités. L'histoire de Sarah, une femme sans abri qui est morte de froid dans une rue de Sioux Lookout, en Ontario, est immortalisée par l'œuvre *A Blanket for Sarah*, une « couverture » d'aiguilles de

¹ Gilbert, Sylvie. 1996. « La couleur du temps ». In *Métissages*, sous la dir. de Marie Fraser, Guy Sioud Durand et Sylvie Gilbert, p. 37. Saint-Jean-Port-Joli : Centre de Sculpture Est-Nord-Est. Je souligne.

² Je fais référence ici au texte de Lucy Lippard, paru dans le catalogue d'une exposition à laquelle participait Rebecca Belmore, et qui montre bien la différence entre histoire et récit : « If *history* comes from above and outside, from teachers and governments, *stories* are told from the inside at ground level. When governments and dominant cultures prove inadequate, grandmothers become the authorities. And the landscape triggers their memories, become symbolic, conveys different messages in different cultural language. » Voir Lippard. 1995. « Around Here / Out There : Notes from a Recent Arrival ». In *Longing and Belonging : From the Faraway Nearby*, sous la dir. de Dick Hebdige, p. 109. Santa Fe : SITE Santa Fe. Je souligne.

pin patiemment enfilées une à une dans une grille métallique, présentée au mur à la manière d'une toile³. Dans la performance *The Indian Factory*, l'artiste fait plutôt allusion à un épisode qui s'est produit à Saskatoon durant l'hiver 2000 – et dont on a ensuite appris qu'il s'agissait d'une pratique policière courante –, qui consistait en ceci : des policiers ont conduit deux hommes autochtones à plusieurs kilomètres hors de la ville, les laissant rentrer chez eux à pied. Ils ont malheureusement péri par le froid sur le chemin du retour. Plusieurs « tableaux⁴ » sont produits par Belmore durant cette performance, dont celui où, avec un partenaire, travaillant comme à son habitude à une vitesse effrénée, elle plonge des vestes dans du plâtre pour ensuite les laisser sécher et durcir sur des supports, les vêtements devenant de plus en plus blancs et de plus en plus rigides, se substituant ainsi aux corps frigorifiés⁵. *Vigil* (fig.2.1), une performance par la suite présentée sous la forme d'une installation vidéo intitulée *The Named and the Unnamed* (2002) (fig.2.2), rendait hommage aux multiples femmes – majoritairement des prostituées ou toxicomanes autochtones – disparues sans faire de bruit dans le quartier *East Side* de Vancouver. Échelonnées sur une période de plus de vingt ans, ces disparitions, lorsque les autorités étaient alertées, étaient jugées impossibles à prouver puisque ces femmes ne menaient pas des vies assez stables pour que les policiers puissent faire enquête⁶. Ce n'est que récemment, avec la fin du procès de Robert Pickton, que des fragments de réponses se sont mis en place. Accroupie dans une allée du quartier, Belmore nettoie avec une brosse et du savon le coin d'une ruelle avant d'allumer des lampions et de hurler un à un le nom des victimes, écrits au feutre noir sur ses bras, glissant violemment entre ses lèvres, après chaque appel, la tige d'une rose rouge de façon à

³ L'œuvre est décrite dans Martin, Lee-Ann. 2005. *Au fil de mes jours*. Québec : Musée national des Beaux-arts du Québec, p. 11.

⁴ Rebecca Belmore explique que, pour elle, l'important lorsqu'elle crée une performance, c'est l'aspect visuel de ce qui est en train de se passer. Rapprochant performance et peinture, elle affirme que la performance est une mise en pratique des concepts picturaux que sont l'opposition, les tensions, la ligne. Voilà pourquoi elle se considère avant tout comme une artiste qui produit des images visuelles, des « tableaux ». Voir Couillard, Paul et Rebecca Belmore. 2001-2002. « FADO interview : "The Voice that Speaks on my Behalf" ». In *TIME TIME TIME : FADO Performance Inc.* En ligne. < <http://www.performanceart.ca/time3x/belmore/interview.html> >. Consulté le 1er juin 2008. et Enright, Robert. 2005. « The Poetics of History : An Interview with Rebecca Belmore ». *Border Crossings*, vol. 24, no. 3 (août), p. 67.

⁵ Fischer, Barbara. 2001. « Appearing Acts : Rebecca Belmore's 33 pieces ». In *33 pieces*, sous la dir. de Barbara Fischer, p. 15. Mississauga : Blackwood Gallery.

⁶ Watson, Scott. 2003. « Preface ». In *Rebecca Belmore : The Named and the Unnamed*, sous la dir. de Charlotte Townsend-Gault et James Luna, p. 7. Vancouver : Morris & Helen Belkin Art Gallery.

en retirer douloureusement les épines. L'artiste revêt par la suite une robe écarlate dont elle cloue la jupe à un poteau téléphonique, s'acharnant à l'attirer vers elle afin de provoquer la rupture du tissu, recommençant jusqu'à ce que la robe n'évoque plus que des lambeaux de peau, métaphore de la souffrance de ces femmes ignorées⁷. Finalement, *blood on the snow* (fig.2.3), une version installative de l'œuvre performative *Bury My Heart* (2000), réfère aussi à des morts tragiques, celles du massacre de Wounded Knee Creek, qui eut lieu en décembre 1890 dans le Dakota du Sud. À cette occasion, la cavalerie américaine tua près de trois cents Sioux sans armes, femmes et enfants pour la plupart, dont les corps gelés seront laissés quatre jours sous la neige avant d'être jetés dans des fosses communes. Pour rappeler le carnage, Belmore crée une image : au centre d'une grande étendue blanche matelassée trône une chaise au dossier ensanglanté. Aucun son n'entre dans la composition de ce tableau, contrairement à la performance où l'artiste, habillée de blanc, creusait un trou dans une marre de boue se transformant en sang afin d'y enterrer ensuite laborieusement la chaise sur laquelle elle était d'abord assise, un effort qui était accompagné de la plainte émise par les cordes d'une contrebassiste surplombant la scène⁸. Reprenant dans l'installation la métaphore de la couverture, évoquée une première fois dans *A Blanket for Sarah*, l'artiste fait de cette chaise le cénotaphe de ces corps silencieux et ensevelis sous l'épais manteau blanc, assourdissant leurs cris.

Ainsi, c'est à partir d'éléments symboliques qu'elle qualifie d'élémentaires⁹ – notamment la terre, l'eau, le feu mais aussi le blanc, le rouge – ou encore d'actions répétitives évoquant à la fois les corvées de nettoyage et l'acte de purification, que Belmore suggère des contre-récits au sein desquels ses propres expériences se fondent à celles des gens qui l'entourent¹⁰. Ces

⁷ La performance et l'installation vidéo de cette œuvre sont décrites dans le catalogue de l'exposition *Rebecca Belmore : The Named and the Unnamed*, cité ci-dessus. La performance peut aussi être téléchargée sur le site de l'artiste. Belmore, Rebecca. s.d. « Performance Chronology : Vigil ». In *Rebecca Belmore : Performances*. En ligne. < <http://www.rebeccabelmore.com/performances.html> >. Consulté le 1^{er} juin 2008.

⁸ La performance est décrite et peut être téléchargée sur le site de l'artiste. Belmore, Rebecca. s.d. « Performance Chronology : Bury My Heart ». In *ibid.*

⁹ Enright. 2005. « The Poetics of History : An Interview with Rebecca Belmore ». *Op. cit.*, p. 67.

¹⁰ Voir Rebecca Belmore, citée par Marilyn Burgess, qui, suite à un commentaire soulignant le fait que les considérations autochtones sont au cœur de ses performances, affirme ceci : « I make performances about people I know, people around me. They become a part of me ». Burgess. 1999. « The Imagined Geographies of Rebecca Belmore ». *Parachute*, no. 93 (janv.- fév.- mars), p. 19.

morts tragiques d'individus inconnus, bien qu'elles ne soient pas retenues par l'Histoire officielle, témoignent des effets de cette Histoire – notamment coloniale – sur les populations autochtones marginalisées, ce pourquoi Belmore tient, par l'entremise de l'art, à les ancrer dans nos mémoires¹¹. Les événements soulignés par l'artiste appartiennent très souvent à des endroits spécifiques, ce qui explique que les performances auxquelles ils donnent lieu émergent de son immersion dans un contexte et un site précis. Ainsi, je suis tentée de qualifier, à la manière de Miwon Kwon, les œuvres performatives de Belmore de *site oriented* plutôt que de *site specific*, puisque non seulement elles sont produites pour occuper formellement un lieu particulier, mais elles prennent aussi en compte l'histoire économique, sociale et politique de ce même lieu¹². L'étroitesse du lien nouant la performance au contexte dans lequel elle s'inscrit justifie le peu d'intérêt manifesté par l'artiste pour la simple présentation de la documentation de ses performances, qui perdent de leur intensité en n'étant plus vécues par le spectateur à l'endroit même de leur production. Barbara Fischer, commissaire de l'exposition *33 pieces* (2001), l'a bien vite compris :

Lorsque je lui ai demandé si elle [Belmore] était intéressée à développer une exposition centrée sur ses performances (rendues accessibles à travers des objets et des documents), il est devenu de plus en plus clair que ce n'était pas une avenue qu'elle souhaitait emprunter.¹³

Pour remédier aux « manques » de la documentation, Belmore propose des œuvres matérielles qui, selon Jessica Bradley, « [...] se décrivent mieux comme des hybrides qui

¹¹ Dans son entretien avec Robert Enright, Rebecca Belmore décrit ainsi sa vision du rôle de l'artiste : « I'm just here to mark things down, to make history. » Enright. 2005. « The Poetics of History : An Interview with Rebecca Belmore ». *Op. cit.*, p. 69.

¹² Selon Kwon, les artistes qui reprennent et transforment aujourd'hui le concept de *site specificity* cherchent avant tout à ancrer davantage leurs œuvres dans le monde « réel » et la vie quotidienne. Elle ajoute : « In this sense the possibilities to conceive the site as something more than a place – as a repressed ethnic history, a political cause, a disenfranchised social group – is a crucial conceptual leap in redefining the « public » role of art and artists. » Kwon, Miwon. 2000. « One Place After Another : Notes on Site Specificity ». In *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*, sous la dir. de Erika Suderburg, p. 38-63 (citation p. 47). Minneapolis : University of Minnesota Press. L'auteure approfondit ses idées dans un livre paru par la suite : Kwon. 2002. *One Place After Another . Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : The MIT Press.

¹³ Fischer. Barbara. 2001. « Appearing Acts : Rebecca Belmore's 33 pieces ». *Op. cit.*, p. 9. Traduction libre de l'anglais.

comblent le fossé entre la performance fugitive et la fabrication d'objets autonomes.¹⁴ » Les œuvres présentées en galerie découlent ainsi des performances tout en les menant ailleurs, répondant par des solutions différentes aux idées conceptuelles qui les nourrissent.

Riches de plusieurs strates de sens, les installations, photographies, performances et sculptures conçues par l'artiste sont, de ce fait, décrites par Bradley comme étant porteuses « d'une "densité de signes" », un concept que l'auteure attribue à Roland Barthes, qui s'en sert pour évoquer un état d'« indétermination productive¹⁵ ». C'est qu'il est difficile de différencier le personnel du factuel dans les récits que nous raconte Belmore à partir de symboles découlant autant de sa propre sensibilité que des contextes physique et historique desquels ils sont issus. Comme je l'ai déjà mentionné, les créations de l'artiste sont épurées et ne misent que sur l'essentiel, une stratégie qui lui permet de produire des œuvres qu'elles veut fluides et ouvertes à l'interprétation : « [L'œuvre] n'est pas simplement à propos de moi ou de mon peuple; il s'agit d'offrir une idée et une interrogation à la communauté globale pour ensuite, en retour, accepter l'opinion des autres à leur sujet.¹⁶ » L'objectif de Belmore n'est donc évidemment pas de concevoir des œuvres au sens fixe mais bien de nous permettre, à partir d'elles, de remettre en question les multiples frontières qui articulent notre quotidien¹⁷.

Contrairement à ce qu'on pourrait penser suite aux œuvres décrites ci-dessus – qui font toutes référence à des événements du passé (parfois récent, parfois historique¹⁸) – c'est le présent

¹⁴ Bradley, Jessica. 2005. « Rebecca Belmore : L'art et l'objet de la performance ». In *Fountain*, sous la dir. de Scott Watson, Jessica Bradley et Jolene Rickard, p. 60. Kamloops et Vancouver : Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art Gallery et The University of British Columbia.

¹⁵ Bradley. 2005. *Ibid.*, p. 62.

¹⁶ Enright. 2005. « The Poetics of History : An Interview with Rebecca Belmore ». *Op. cit.*, p. 66. Traduction libre de l'anglais.

¹⁷ Enright. 2005. *Ibid.* : « In the end, our society is so full of barriers and borders that I think as an artist and as an Aboriginal person I have found a way to be as free as I can possibly be. For me, art is freedom : to speak and to think and to question. »

¹⁸ D'autres œuvres de l'artiste dont je n'ai pas fait mention font référence à des événements historiques, notamment la série de photographies *The Capture of Mary March* (2005) et le couple de figurines *Apache* (2001), toutes deux réfléchissant à l'histoire du colonialisme nord-américain. Desmaduit, rebaptisée Mary March, une des dernières descendantes de la nation des Beothuck, a été fait prisonnière par des colons anglais au mois de mars 1819 alors que les figurines représentant des membres de la nation Apache évoquent le massacre de cette nation par l'armée américaine durant le

qui intéresse Belmore en premier lieu : « Je ne veux pas me perdre dans une voie et ne pas aborder la réalité ou la période dans laquelle je vis.¹⁹ » L'artiste effectue ainsi plus que de simples monuments élogiques érigés à la mémoire des victimes de l'Histoire; en dénonçant la situation coloniale *aujourd'hui*, elle met de l'avant sa persistance, ce qui fait de ces femmes du passé dont elle aborde la vie par l'entremise de ses œuvres ses *contemporaines*²⁰. Suivant la voie que lui a enseignée l'aînée Ojibway Freda McDonald, en l'encourageant à toujours se demander avant d'entreprendre quoique ce soit « est-ce que ce sera profitable à ceux qui m'entourent? ²¹ », Rebecca Belmore a cherché dès ses débuts comme artiste à encourager les Amérindiens à s'affirmer en mettant l'accent sur le bien-fondé de leurs revendications. Le premier pas à faire sur le chemin de l'autodétermination consistant en la diffusion, à partir de leurs propres récits, du point de vue particulier des Amérindiens, voilà exactement ce qu'elle propose à l'aide de deux de ses œuvres initiales, soit *Artifact #671B* ou *Exhibit #671B* (1988) et *Rising to the Occasion* (1987-1991), qui déconstruisent chacune la représentation identitaire amérindienne. Mettant en mouvement les théories sur l'identité abordées dans le chapitre précédent, l'artiste suggère, à travers ses œuvres, une réflexion sur la construction de l'identité amérindienne par les musées. Elle en propose ensuite une représentation plus fluide, prenant en compte la transformation continue, au présent, de toute identité. Ainsi, dans *Artifact #671B*, elle s'attaque aux discours de l'anthropologie et de l'histoire de l'art soutenant les pratiques de collection et d'exposition qui ont entraîné une réification de l'identité amérindienne, la présentant comme un objet du passé. Se faisant un devoir de rappeler que les Amérindiens ont non seulement des choses à dire mais aussi une place à prendre²², elle conteste, avec *Rising to the Occasion*, la vision institutionnelle de l'identité amérindienne créée par les musées en en suggérant une

19^e siècle. La performance *Wild*, créée en 2001 et présentée dans la maison The Grange, un espace affilié au Musée de beaux-arts de l'Ontario, évoque aussi une anecdote historique : la rencontre impromptue entre la femme de la maison, Sarah Anne Boulton, et un « indien » qui est apparu à la porte de la chambre des maîtres alors que Mme Boulton reposait dans son lit avec, à ses côtés, son nouveau-né. Voir Milroy, Sarah. 2001. « At Home on the Grange ». *The Globe and Mail* (Toronto), 15 septembre, p. R-9.

¹⁹ Enright. 2005. « The Poetics of History : An Interview with Rebecca Belmore ». *Op. cit.*, p. 69. Traduction libre de l'anglais.

²⁰ Enright. 2005. *Ibid.*

²¹ Townsend-Gault, Charlotte. 1992. « Rebecca Belmore ». In *Land, Spirit, Power : First Nations at the National Gallery of Canada*, sous la dir. de Nemiroff, p. 114. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

²² Enright. 2005. « The Poetics of History : An Interview with Rebecca Belmore ». *Op. cit.*, p. 65.

version plus ouverte, prenant en compte la réalité actuelle. Considérés à la fois comme objets culturels et comme objets d'art, les objets autochtones ont toujours eu un statut ambigu, ce qui a notamment contribué à la circulation de cette fausse perception de l'identité amérindienne, critiquée par Belmore. Révisant d'*Artifact #671B* à *Rising to the Occasion* l'histoire des valeurs attribuées aux objets autochtones, reçus premièrement comme artefacts puis, comme œuvres d'art, l'artiste joue sur les frontières de ces catégories afin de faire de ses performances un véhicule d'affirmation de soi, participant au « [...] processus susceptible de transformer les autres objectifiés en sujet de leur histoire et de leur expérience.²³ »

2.1 Artifact #671B : La construction de l'identité amérindienne par les musées

La performance *Artifact #671B* (fig.2.4), présentée par la Thunder Bay Art Gallery, a eu lieu le 12 janvier 1988 sur le bord de la route transcanadienne, lors du passage des coureurs olympiques portant la flamme vers Calgary. Immobile et silencieuse, assise dans la neige au centre d'une structure de bois évoquant un présentoir muséal alors que la température était de 20°C sous zéro²⁴, Rebecca Belmore s'est mise en scène en faisant d'elle-même un artefact équivalent à ceux présentés par le musée Glenbow, instigateur de l'exposition *Le Souffle de l'esprit : Traditions artistiques des premiers habitants du Canada*. Organisée dans le cadre des festivités culturelles entourant la tenue des jeux olympiques à Calgary, cette exposition avait la particularité de ne présenter que des artefacts amérindiens à valeur historique; aucun objet évoquant la réalité des Amérindiens contemporains, représentée par une Rebecca Belmore devenue objet, n'était inclus dans l'exposition. Ainsi, par cette performance l'artiste faisait d'une pierre deux coups : elle signalait son appui aux protestations des Cris du Lac Lubicon qui demandaient le boycottage de l'exposition tout en répliquant par une performance à cette même exposition en s'affichant comme un objet ethnographique, c'est-à-dire une chose figée et immuable censée être représentative d'une réalité en mouvement. Qu'est-ce qui a mené l'artiste à se présenter et, par ricochet, à représenter l'identité amérindienne en tant qu'objet? Serait-ce le fait que cette exposition d'artefacts historiques amérindiens à laquelle elle s'opposait

²³ Bhabha, Homi K. 2007 (1994). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot & Rivages, p. 277.

²⁴ Voir la description de l'œuvre par Charlotte Townsend-Gault, dans le catalogue de l'exposition *Land, Spirit, Power. op. cit.*, p. 117.

mettait parfaitement en évidence les moyens par lesquels les institutions muséales ont *construit* l'image qu'on se fait généralement de ce qu'est l'identité amérindienne ?

Les collections et les expositions d'objets amérindiens ont traditionnellement eu tendance à refléter un point de vue essentialiste sur l'identité amérindienne. En n'exposant que des objets amérindiens traditionnels, les musées ont contribué à fixer les cultures amérindiennes dans le passé, et donc à nier leur existence contemporaine, une situation qui est dénoncée par Belmore dans son œuvre *Artifact #671B*. C'est par la stratégie impérialiste de la *répétition* que Mieke Bal propose d'expliquer le rôle joué par les expositions d'artefacts historiques amérindiens dans l'idée contemporaine qu'on se forge de ces populations²⁵. En effet, jusque dans les années 1980, il était très rare de voir des expositions proposant autre chose qu'un point de vue historique sur les populations amérindiennes²⁶, présenté à partir d'artefacts anciens employés de manière à promouvoir une représentation stéréotypée de l'« amérindianité ». Ne dressant que le portrait d'Amérindiens portant des coiffes à plume, des peintures de guerre ou des habits à franges, ces expositions ont contribué au maintien de la croyance voulant que les Autochtones contemporains ne correspondent qu'aux vestiges de ce qui existait avant l'apparition du Canada. Comme le souligne l'anthropologue Charlotte Townsend-Gault, la performance de Rebecca Belmore répondait à cette situation en mettant ironiquement de l'avant son refus d'une identité amérindienne hors de l'histoire, décontextualisée et surtout, ne prenant pas en compte la réalité des populations autochtones vivantes²⁷. L'œuvre signale aussi les problèmes sociaux qui touchent les Amérindiens puisque le numéro *671B* désigne un vin bon marché très prisé par ceux de Thunder Bay. Portant un dossard présentant le symbole de la compagnie pétrolière Shell – principal commanditaire de l'exposition –, Rebecca Belmore cherchait aussi à rendre visible l'incohérence de cette association. L'ambiguïté résultant de la relation entre cette exposition d'artefacts historiques amérindiens et une société pétrolière qui avait reçu du gouvernement de l'Alberta le droit de s'installer sur des terres que les Cris du lac Lubicon revendiquaient comme leurs depuis

²⁵ Bal, Mieke. 2004 (1996). « The Discourse of Museum ». In *Thinking About Exhibition*, sous la dir. de Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne, p. 204. New York : Routledge.

²⁶ Voir Nemiroff, Diana. 1992. « Modernism, Nationalism and Beyond : A Critical History of Exhibitions of First Nations Art ». In *Land, Spirit, Power, op. cit.*, p. 16-41.

²⁷ Citée dans Ryan, Allan J. 1999. *The Trickster Shift : Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Toronto : UBC Press, p. 145.

plus de 40 ans, semble être passé sous le nez des responsables du musée Glenbow, ce qui prouve de manière exemplaire l'invisibilité des communautés amérindiennes contemporaines à cette époque. Lançant la vague de protestations contre l'exposition, le chef de cette communauté, Bernard Omniak, avait d'ailleurs affirmé : « Notre culture se voit glorifier par les mêmes individus qui contribuent en ce moment à compliquer la vie des Premières nations sur leurs propres terres.²⁸ » Afin de mieux comprendre les dessous de cette polémique, il convient de s'attarder quelque peu aux idées reçues du public quant aux rôles et fonctions des musées. Ces présuppositions, en informant l'expérience que le public fait des expositions présentées par les musées, ne peuvent qu'influencer les valeurs qu'il accordera aux objets ethnographiques ou esthétiques qu'il y découvre.

2.1.1 Rôles et fonctions des musées

Envisagés depuis le début de son histoire comme un puissant outil pédagogique, le musée est perçu comme un organisme ayant le devoir de rendre accessible et de diffuser le plus objectivement possible les connaissances qui servent d'assises à ses expositions. C'est d'ailleurs notamment grâce à l'argument voulant que la culture soit « civilisante » que les musées, des lieux qui étaient encore réservés à l'aristocratie au début du 19^e siècle, ont progressivement été ouverts au public. Parlant de l'organisation de cette transition à la National Gallery de Londres, Carol Duncan rend bien compte de l'esprit de cette époque en affirmant que pour la majorité des membres du comité responsable de cette décision, le pouvoir de transformation sociale de l'art était une évidence. Une quantité d'experts avaient même confirmé aux membres du comité que la simple *vue* de l'art pouvait indubitablement améliorer la moralité de toutes les classes sociales, même les plus pauvres²⁹. Le pouvoir quasi métaphysique alors attribué à la culture – dont l'art est la manifestation la plus élevée³⁰ – est aujourd'hui nuancé par Tony Bennett qui précise que, dans le musée moderne, ce sont moins aux qualités intrinsèques des objets qu'à *la manière*

²⁸ Bernard Omniak, cité par Brett, Guy. 1989. « Earth & Muscum : Global or Local? ». *Third Text*, no. 6 (printemps), p. 90. Traduction libre de l'anglais.

²⁹ Cette idée du pouvoir « civilisant » de la culture est largement répandue. Voir entre autres les textes des sections trois et quatre du recueil, *Representing the Nation : A Reader* (Evans, Jessica et David Boswell (dir.). 1999. *Representing the Nation : A Reader*. New York : Routledge.), respectivement *Museums as Classificatory Systems and their Prehistories* et *Museums and Cultural Management*, et plus précisément celui de Duncan, Carol. 1999. « From the Princely Gallery to the Public Art Museum. The Louvre Museum and the National Gallery, London », p. 304-331, pour plus de détails.

³⁰ Voir Townsend-Gault, Charlotte. 1998. « Ready-made Kwakiutls? » In *Réfractions*, sous la dir. de Jessica Bradley et Lesley Johnstone, p. 166. Montréal : Artextes.

dont ils sont présentés qu'on attribue les effets qu'ils produisent sur le comportement et les croyances des visiteurs³¹. Bennett met ainsi en évidence le rôle joué par les stratégies conceptuelles servant de base à la mise en exposition des objets, leur attribuant la responsabilité de l'articulation des messages présentés par l'entremise de supports matériels, une situation que Belmore pointe notamment du doigt dans *Artifact #671B*.

Sceptique quant au pouvoir intrinsèque de l'objet, Jacques Hainard, un anthropologue à la démarche singulière, croit plutôt lui aussi dans le pouvoir de l'exposition, qu'il qualifie d'« expographie » puisqu'elle consiste en l'écriture d'un discours à l'aide d'objets qu'on peut « rejouer » en leur attribuant des sens différents selon l'histoire qu'on veut raconter : « Je ne crois pas à l'objet témoin. J'ai toujours dit que l'objet n'était le témoin de rien du tout. J'aime mieux cette définition qui me plaît beaucoup : l'objet, c'est finalement une résistance matérielle qui attend un regard, ou des regards.³² » Introduisant sa propre vision « déconstructrice » de l'exposition ethnographique, qu'il a développée comme directeur du Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Hainard explique que « [...] la déconstruction [...] consist[e] à traiter les objets comme des réalités matérielles qui [...] attendent un propos, un discours.³³ » Selon ce conservateur, le sens ne repose donc pas dans l'objet lui-même, qu'il s'agisse d'un objet d'art ou d'un artefact, mais se trouve plutôt mis en place par la rhétorique de l'exposition qui, grâce à des procédés narratifs dont les agencements dans l'espace font partie, construit l'histoire proposée³⁴. John Urry nous met par contre en garde contre les limites de ce procédé – faire reposer la rhétorique de l'exposition sur la cohabitation d'objets ou leur pouvoir d'évocation – quant aux types de réalité qui peuvent de cette manière être abordés, puisque ce ne sont pas toutes les histoires qui peuvent être racontées visuellement à partir d'objets. Lorsqu'on ne rend compte d'une histoire qu'à partir de ses traces matérielles, on ne peut qu'en donner une version simplifiée et figée,

³¹ Voir Bennett. 1999. « Useful culture ». In *Representing the Nation : A Reader*, op. cit., p. 385.

³² Hainard, Jacques. 2007. « Quels chantiers pour l'ethno? ». In *Culture & Cultures. Les chantiers de l'ethno*, Coll. « Tabou », sous la dir. de Réda Benkirane et Erica Deuber Ziegler, p. 125. Genève : Musée d'ethnographie de Genève.

³³ Hainard. 2007. *Ibid.*, p. 134.

³⁴ Le pouvoir discursif de l'exposition est aussi exploré par Mieke Bal, qui affirme : « If there is anything that would differentiate the "new" museology from the "old", or plain museology, it is the idea that a museum is a discourse, and exhibition an utterance within that discourse. » Voir Bal. 2004. « The Discourse of Museum ». *Op. cit.*, p. 201-218.

une version « artefactuelle » – un sort qu'on a notamment réservé aux histoires des Amérindiens³⁵.

Cela dit, que l'on croit dans le pouvoir sémantique de l'objet ou dans celui de l'exposition ne change rien à la perception répandue du public selon laquelle le musée serait le dépositaire de la connaissance et de la vérité. C'est entre autres cette histoire de la démocratisation des musées considérés comme des « institutions publiques d'enseignement » qui a fait en sorte, selon Michael M. Ames, que l'« on s'attend à ce que les musées transmettent des vérités historiques au moyen de la préservation et de l'interprétation des collections [...] et mettent à la disposition d'un vaste public une gamme d'expériences éducatives.³⁶ » Or justement, si on en revient à notre propos initial, c'est le statut et la valeur attribués à l'histoire racontée par l'exposition *Le Souffle de l'esprit* qui a inauguré la controverse entourant la tenue de l'événement, auquel on a reproché non seulement de véhiculer un message anachronique mais en plus, de le présenter comme une vérité. Comme le souligne Deborah Doxtater, « le public et le musée ne veulent pas reconnaître que ce qui est présenté n'est qu'une histoire, une simple perception d'une autre culture. » En suggérant qu'il est « peut-être [...] temps que le musée explique à son public que ces récits [...] sont fondés sur un point de vue particulier plutôt que sur une vérité absolue et des faits indisputables [*sic.*]³⁷ », la conservatrice rejoint le propos de Jacques Hainard qui insiste beaucoup sur le devoir de *signature* du musée. Selon Hainard, c'est en grande partie à la signature que l'on doit aujourd'hui la qualité du propos ethnographique puisqu'elle situe le regard de ceux qui sont responsables de l'articulation de l'exposition en annonçant d'où ils parlent³⁸, donnant ainsi un contexte servant d'assise à la lecture qu'ils proposent.

³⁵ Voir John Urry : « What does need to be emphasised is that heritage history is distorted because of the predominant emphasis on visualisation, on presenting visitors with an array of artefacts, including buildings (either “real” or “manufactured”), and then trying to visualise the patterns of life that would have emerged around them. This is essentially “artefactual” history, in which a whole variety of social experiences are necessarily ignored or trivialised such as war, exploitation, hinder, disease, the law, and so on. » Urry. 1999. « Gazing on history ». In *Representing the Nation : A Reader*, *op. cit.*, p. 215.

³⁶ Ames, Michael M. 1988. « Boycottons la politique de la suppression! ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre), p. 24.

³⁷ Doxtater, Deborah. 1988. « Le foyer de la culture indienne et les autres histoires du Musée ». *Muse. ibid.*, p. 30.

³⁸ Hainard. 2007. « Quels chantiers pour l'ethno? ». *Op. cit.*, p. 126.

2.1.2 Le contexte de l'exposition *Le Souffle de l'esprit* : Les conflits entre la communauté muséale et les communautés autochtones

Conservatrice en chef du *Souffle de l'esprit*, Julia D. Harrison rappelle que ce n'est pas au contenu de l'exposition que les Cris du Lac Lubikon se sont opposés mais bien au choix des commanditaires et à l'association de l'événement avec les Jeux olympiques qu'ils avaient décidé de boycotter. Cela dit, s'étant déplacés afin de s'adresser en personne à quelques 110 institutions dans le but de les convaincre de refuser de collaborer avec le Musée Glenbow – douze d'entre elles ont d'ailleurs répondu à la demande –, les Cris ont tout de même obligé le milieu muséal à prendre position quant au traitement réservé aux productions amérindiennes³⁹. Symptomatique des conflits propres aux relations entre la communauté muséale et les communautés autochtones, la polémique à laquelle l'exposition *Le Souffle de l'esprit* a donné lieu a permis de mettre en lumière les *a priori* de chacun des deux camps, ce qui a forcé les professionnels du milieu muséal à réévaluer leur démarche.

Composée de plus de 650 artefacts empruntés à dix-neuf institutions de l'Amérique du Nord et de l'Europe, recueillis principalement à l'arrivée des premiers colons européens, l'exposition *Le Souffle de l'esprit* était divisée en six thématiques, sous la responsabilité de six spécialistes régionaux (tous des universitaires Occidentaux à ma connaissance) : les traditions de la Côte Atlantique, des Terres Boisées du Nord, des Plaines du Nord, du Subarctique Ouest, de l'Arctique et de la Côte Nord-Ouest. Margaret A. Stott, remarquant l'absence de tout artefact provenant des peuples du plateau de la Colombie-Britannique, voyait là une étonnante lacune pour une exposition de si grande envergure. le plus grand projet jamais entrepris par le Musée Glenbow jusqu'à ce jour⁴⁰. Justifiant ce manque par le « [...] fait qu'il n'y ait pas pour le moment de spécialiste reconnu de cette région culturelle⁴¹ », Julia Harrison montre bien par sa réponse la logique sous-tendant l'exposition, selon laquelle n'ont de valeurs que les connaissances des spécialistes

³⁹ Ces précisions sont données par Julia Harrison dans son court article « Présentation de la conservatrice », paru dans *Muse*, *op. cit.*, p. 20-21.

⁴⁰ Voir l'introduction du magazine produit par le Musée Glenbow afin de publiciser l'exposition : 1988. « Introduction ». *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, vol. 8, no. 1, p. 5.

⁴¹ Stott. 1988. « Le Souffle de l'esprit : Traditions artistiques des premiers habitants du Canada ». *Muse*, *op. cit.*, p. 81.

universitaires anthropologues ou ethnologues. Cette attitude coloniale adoptée par les spécialistes occidentaux dans leurs rapports avec les Premières nations a maintes fois été pointée du doigt. Consultés uniquement pour la forme, alors que les décisions au sujet des expositions sont souvent déjà prises, les Amérindiens sont considérés par les responsables du musée comme n'ayant pas de connaissances valables sur leur propre patrimoine culturel et leur propre histoire. Selon Deborah Doxtater et Jean Fisher, cette situation reposerait sur la tendance des milieux universitaire et juridique occidentaux à n'attribuer un statut de vérité objective qu'au texte *écrit* alors que la majorité des connaissances autochtones sont issues de la tradition orale⁴². Les désaccords quant à l'appréhension et à la compréhension de la temporalité constitueraient une autre raison qui a pu justifier, aux yeux des spécialistes occidentaux, le rejet des savoirs des aînés. Contrairement à la conception occidentale envisageant le temps de manière segmentée, une vision qui influence les types d'objets amérindiens recueillis, il n'y a pas d'opposition aussi nette entre le passé et le présent dans les sociétés autochtones. Aussi, comme tente de l'expliquer Deborah Doxtater en soutenant qu'« aucune étiquette attachée à un costume de danse traditionnel n'en interdit l'utilisation après 1852 [...] », la conception autochtone du temps, qui met l'accent sur la continuité plutôt que sur les « [...] dérangements qui isolent le passé du présent [...] », fait en sorte que les Amérindiens ne considèrent aucun de leurs objets comme étant « obsolètes » et donc, retirables de leur quotidien afin d'être enfermés dans des vitrines servant à la préservation⁴³. Ce qui ne veut pas dire que ces cultures ne connaissent pas de progrès, un

⁴² Voir Fisher, Jean. 1992. « The Health of the People is the Highest Law ». In *Revisions*, sous la dir. de Deborah Doxtater, p. 38. Banff : Walter Phillips Gallery; et Doxtater. 1992. « Reconnecting the Past : An Indian Idea of History ». In *Revisions, Ibid.*, p. 30, où elle donne l'exemple de Nicholas Deleary, professeur en Études amérindiennes à l'Université Laurentian de Sudbury, qui a suggéré dans une conférence donnée en 1988 à des professionnels du domaine muséal que les aînés, considérés comme des experts culturels par leurs pairs, devraient être consultés de manière plus sérieuse lors de la préparation d'expositions portant sur les réalités amérindiennes. Si M. Deleary était entouré du même type de professionnels du musée que Tom Hill durant le congrès de l'Association des musées canadiens de 1986, son intervention a probablement engendré des réactions du même ordre que celles rapportées par Hill qui raconte qu'« un membre du conseil d'administration d'un grand musée [...] au cours d'un débat au sujet d'un boycottage, a déclaré qu'il préférerait voir les Indiens derrière les vitrines des musées plutôt que dans la salle du conseil en train de décider de la politique. » Hill. 1988. « Éditorial ». *Muse, op. cit.*, p. 3.

⁴³ Voir « Le foyer de la culture indienne et les autres histoires du musée ». un article de Deborah Doxtater paru dans *Muse, op. cit.*, p. 30; ainsi que « Reconnecting the Past : An Indian Idea of History ». un deuxième texte, écrit pour le catalogue de l'exposition *Revisions (op. cit.)*, présentée en

argument stéréotypé insoutenable aujourd'hui, mais simplement qu'ils entretiennent un rapport différent à la tradition. Leur position quant à la préservation des artefacts s'oppose donc à celle des musées ethnographiques auprès desquels ils commencent à se faire entendre, ce dont témoigne un document préparé afin de servir de point de départ pour l'élaboration d'une politique muséale qui répondrait aux demandes de rapatriement des Autochtones, publié suite au tollé qui a entouré *Le Souffle de l'esprit*⁴⁴.

Centrant leur projet respectif autour de trois objectifs précis, l'équipe de conservateurs voulait, à travers cette exposition :

[...] présenter la richesse, la diversité et la complexité des cultures autochtones du Canada telles qu'elles se manifestaient au moment de l'arrivée des Européens; explorer les filons communs qui relient ces cultures et créent une vue distincte du monde; et mettre en valeur la capacité d'adaptation et de survie de ces cultures devant l'influence dominante des cultures européennes.⁴⁵

Le troisième objectif ne pouvant pas être rempli par une exposition centrée sur la présentation historique des cultures autochtones encore « non contaminées » par l'influence des premiers Européens, un « Festival des cultures autochtones » a été organisé pour accompagner la présentation des artefacts, donnant ainsi l'occasion au public de voir des vidéos, démonstrations ou performances montrant la résilience des Premières nations qui, malgré 400 ans de « cohabitation », ont réussi à maintenir leurs traditions. Les activités proposées par le festival – n'ayant pas lieu durant toute la durée

1992 dans le but explicite de répliquer à l'exposition *Le Souffle de l'esprit*, dans lequel elle approfondit son argumentation.

⁴⁴ Abordant plusieurs points, les auteurs du document avancent notamment à l'article 16.3 intitulé *Les documents se rapportant aux événements contemporains* : « [...] il faut reconnaître que les musées n'ont pas et n'auront peut-être jamais suffisamment de temps et de personnel pour étudier tout ce qui se trouve dans leurs collections. 16.3.1 : La possibilité d'acquérir des "connaissances futures" n'est donc pas une raison suffisante pour insister sur la primauté de la préservation, particulièrement si cela limite la recherche conforme à l'éthique de la documentation actuelle. » Ouvrant prudemment la porte à l'utilisation des collections par les Autochtones, les auteurs continuent en spécifiant, article 16.3.2. « Il peut se produire, dans des circonstances extraordinaires, que la cession ou la destruction d'un artefact par le peuple d'origine par des moyens traditionnels, faisant l'objet d'une documentation appropriée, permette de recueillir des connaissances plus nombreuses et plus utiles que ne le ferait la préservation de l'artefact dans l'entrepôt d'un musée. » Voir Ames, Michael M., Julia D. Harrison et Trudy Nicks. 1988. « Un énoncé de politiques muséales des collections ethnologiques et les peuples qu'elles représentent ». *Muse. op. cit.*, p. 56.

⁴⁵ Voir Harrison, Julia D. 1988. « Présentation de la conservatrice ». *Op. cit.*, p. 20.

de l'exposition et ne faisant pas partie de sa présentation subséquente à Ottawa⁴⁶ – comprenaient des ateliers portant, par exemple, sur les méthodes de fabrication des mocassins, sur la valeur des différents symboles décorant les tipis, sur les techniques de broderie à l'épine de porc-épic ou encore des démonstrations de danses traditionnelles⁴⁷. Or, malgré le désir manifesté dans les objectifs de l'équipe de faire une place aux Autochtones contemporains, le festival ne faisait aucunement référence aux modes de vie et aux artefacts plus récents, qui proviennent de l'époque qui a suivi la formation des réserves⁴⁸.

Que penser alors du commentaire de Michael M. Ames qui dit que « même si *Le Souffle de l'esprit* présente du matériel historique (pourquoi est-il maintenant inacceptable pour les musées de parler d'histoire?), les messages (politiques aussi bien que culturels) sont certainement contemporains⁴⁹ », une affirmation qui fait écho aux propos de la conservatrice pour qui il est clair que « dans la plupart des cas, le message que les gens rapportent du *Souffle de l'esprit* est contemporain, même si les artefacts sont historiques⁵⁰ » ? Quel peut bien être ce message contemporain que l'on tente de nous faire comprendre lorsque le principal commanditaire de l'exposition est Shell Canada, si ce n'est que les conditions de vie actuelles et l'avenir des Premières nations ne sont pas des priorités ? Ainsi, ce n'est pas tant le sujet historique de l'exposition que sa prétention à vouloir nous parler du présent qui semble problématique. Les productions actuelles des Amérindiens étant considérées inauthentiques puisqu'elles témoignent des effets de l'influence occidentale, elles ne seront pas collectionnées par les musées ethnographiques. Une situation qui, par la bande, contribue à la négation de la valeur et de l'existence contemporaine des cultures autochtones, perçues jusqu'à très récemment comme étant disparues parce qu'« impures ».

⁴⁶ L'exposition s'est tenue du 15 janvier au 1^{er} mai 1988 alors que le festival n'a débuté que le 8 février 1988, pour se terminer au même moment que l'exposition. À ma connaissance, les activités du festival ne se sont pas déplacées avec l'exposition lors de sa présentation au Musée canadien des civilisations du 1^{er} juillet au 6 novembre 1988.

⁴⁷ Voir le programme des activités, publié dans le magazine du Glenbow . 1988. « A Celebration of Native Cultures ». *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*. *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸ Houle, Robert et Clara Hargittay. 1988. « La lutte contre l'apartheid culturel ». *Muse*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁹ Ames. 1988. « Boycottons la politique de la suppression! ». *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁰ Harrison. 1988. « Présentation de la conservatrice ». *Op. cit.*, p. 21.

2.1.3 L'authenticité : un critère anthropologique ou artistique?

Le concept de l'authenticité culturelle, qui justifie de telles affirmations, est issu de la définition essentialiste de la culture qui prévalait dans les débuts des voyages ethnographiques. Selon James Clifford, « la culture était alors interprétée comme un ensemble de comportements, de cérémonies et de gestes caractéristiques, susceptibles d'être enregistrés et expliqués par un spectateur bien formé.⁵¹ » Limitative, cette interprétation certifie que la culture se reconnaît à un certains nombres d'éléments spécifiques essentiels, propres à « l'expression psychologique d'un peuple⁵² », des caractéristiques qui ne devraient pas être appelées à se transformer. Selon cette vision anthropologique évolutionniste, aucune adaptation de la culture ni aucun échange interculturel ne sont admissibles puisqu'ils impliqueraient l'insertion d'une « impureté » au sein de la singularité culturelle première⁵³. Bien que, selon Clifford, cette définition réductrice de la culture ait été remise en question à partir des années 1950, période marquée par la décolonisation et la prise de parole des communautés non occidentales visant à contester les théories dans lesquelles on les avait jusqu'alors enfermées⁵⁴, de nombreux exemples nous prouvent qu'elle est encore employée, notamment à des fins politiques, afin de discréditer les demandes des Autochtones. Deborah Doxtater, rapportant l'argumentaire servi par les anthropologues, archéologues et muséologues aux Premières nations afin de justifier leur opposition aux demandes de rapatriement des objets amérindiens, donne justement un exemple de cette attitude :

[...] les populations amérindiennes de l'Amérique du Nord vivant aujourd'hui n'ont aucun droit sur ces artefacts puisqu'à travers le temps, ils sont devenus culturellement distincts et ne peuvent donc plus être assimilés aux populations existant avant les contacts européens.⁵⁵

On perçoit également les répercussions de cette définition de l'authenticité culturelle au sein des collections muséales, autant celles des musées ethnographiques que celles des

⁵¹ Clifford, James. 1996 (1988). *Malaise dans la culture*. Trad. de l'anglais par Marie-Anne Sichère. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 37.

⁵² J'emprunte cette expression à Jean-Philippe Uzel. Voir Uzel. 2003. « L'art comme "palimpseste" : Aby Warburg chez les Hopis ». In *Le soi et l'autre*, sous la dir. de Pierre Ouellet, p. 410. Québec : CELAT; Presses de l'Université Laval.

⁵³ Uzel. 2003. *Ibid.* p. 407.

⁵⁴ Clifford. 1996. *Malaise dans la culture*. *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ Doxtater. 1992. « Reconnecting the Past : An Indian Idea of History ». *Op. cit.*, p. 29. Traduction libre de l'anglais.

musées des beaux-arts⁵⁶. Bien qu'ils aient d'abord été collectionnés pour leur valeur anthropologique, c'est-à-dire leur capacité à substituer leur présence à l'absence de la culture dont ils étaient issus, les objets non occidentaux, suite à la transformation de la sensibilité artistique au début du 20^e siècle, se sont ensuite vus appréciés pour leur valeur artistique. Un tel changement a eu des effets sur les principes guidant les collectionneurs, les objets ethnographiques ayant d'abord été sélectionnés pour leurs caractères représentatifs alors que les objets artistiques, appelés œuvres d'art, devaient plutôt être choisis pour leurs qualités intrinsèques.

2.1.3.1 Le musée ethnographique

Cherchant d'abord à fonder leur collection, les premiers musées ethnographiques ont accepté tous les objets qui leur étaient proposés pour ensuite devenir plus sélectifs, exigeant des types d'objets précis afin de s'assurer de la représentativité de leur ensemble. La collection, formée d'échantillons de la culture, se voulait équivalente à la culture dans son entièreté⁵⁷, ce qui ne pouvait que résulter en la propagation d'une image simplifiée d'un tout beaucoup plus complexe. Certaines études actuelles révèlent d'ailleurs que les musées, en ne gardant que les objets qu'ils trouvaient les plus intéressants, ont contribué à renvoyer une image homogénéisée d'un type d'objet qui se trouvait d'abord sous une multitude de formes⁵⁸. Retirés de leur contexte et insérés dans un autre, les objets non

⁵⁶ Puisque le concept d'authenticité culturelle a été appliqué à tous les objets non occidentaux, peu importe leur source, les textes concernant les objets océaniques et africains m'ont également servi pour l'élaboration de cette réflexion et ce, malgré le fait que la qualité esthétique de l'art amérindien ait été reconnue beaucoup plus tard que celle de l'art africain et océanien. Voir à ce sujet Uzel, Jean-Philippe. 2000. « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité ». In *Monde et réseaux de l'art*, sous la dir. de Guy Bellavance, p. 199. Montréal : Éditions Liber.

⁵⁷ Cette idée de la collection d'objets formant un tout qui devait correspondre à l'entièreté de la culture me vient entre autres de Roger Somé : « En cela, vous [les hommes des peuples sans écriture] produisez des objets, supports de vos réflexions, qui sont perçus comme étant le tout de votre monde à la différence de ceux des autres sphères du Monde. En cela vous êtes spécifiques, différents des autres, de ceux de l'écrit dont l'objet échappe à cette notion de totalité qui, chez vous, instaure une pensée systémique [...]. » Somé, Roger. 2003. *Le musée à l'ère de la mondialisation*. Coll. « Esthétiques ». Paris : L'Harmattan, p. 38.

⁵⁸ Par exemple, les recherches de Nanette Jacomijn Snoep lui ont permis de démontrer que les « minkisi », plus connus sous le nom de « fétiches à clous », se présentaient d'abord sous plusieurs formes lorsqu'ils ont été collectés par les Occidentaux sur le sol du Congo. Alors qu'aujourd'hui on ne connaît que les versions anthropomorphe ou zoomorphe du « nkisi », à la fin du 19^e siècle, il était aussi courant de le voir « [...] sous l'aspect de contenants informes (paquet) ou préfabriqués (bouteille, boîte, céramique ou panier) que sous celui de sculptures élaborées. » S'il ne nous reste pratiquement plus d'exemplaires de ce type de « fétiches à clous », c'est que les musées qui les ont reçus les ont

occidentaux perdent leurs valeurs temporelle et spatiale propres au profit d'un nouvel ordre temporel et spatial, celui de la collection⁵⁹. Classifiés, étiquetés et interprétés par des spécialistes dont la science produit une représentation ethnocentrique du monde, pensée comme objective, les objets non occidentaux se voient attribuer un rôle impossible à jouer. Considérés comme les porte-étendards de leur culture d'origine, ils n'ont pourtant la capacité que d'en donner une image « stéréotypée » – non pas parce qu'elle consiste en une fausse représentation mais parce qu'elle correspond à une représentation arrêtée dans le temps⁶⁰. C'est que la culture est vivante et continue à se transformer, un processus que ne peuvent évoquer en eux-mêmes les objets collectionnés. Comme le remarque Rick Hill, « [...] la culture est un système qui change constamment, déterminé par les gens qui le vivent.⁶¹ » Elle « [...] est une activité vivante, quotidienne, qui se manifeste dans les relations humaines, la danse, l'art, les cérémonies.⁶² »

On s'aperçoit ainsi que notre manière de collectionner a entraîné une représentation décalée de ces cultures par rapport à la perception qu'elles ont d'elles-mêmes. Ceci s'explique par le fait que la représentation qu'on en donne est formulée à partir d'objets spécifiques dont la valeur a été déterminée et fixée par le chercheur occidental⁶³. Les produits contemporains témoignant de l'adaptation de ces cultures au fil de l'histoire n'étant pas réputés aussi purs que les premiers objets acquis, ils ne sont pas collectionnés⁶⁴. Il résulte de ces pratiques que les cultures non occidentales – manifestées par les artefacts collectionnés, évocateurs du passé – ne sont imaginées qu'à partir de ces

laissés se désagréger au fond de leurs réserves, ne les considérant pas assez intéressants pour les exposer ou les préserver. Voir Snoep, Nanette Jacomijn. 2005. « La production et la transformation d'un objet ethnographique africain. Le cas de la collecte des *minkisi* à la fin du XIX^e siècle ». In *Les cultures à l'œuvre*, sous la dir. de Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini, p. 97-119. Paris : Biro éditeur-Maison des sciences de l'homme.

⁵⁹ Clifford. 1996. *Malaise dans la culture*. *Op. cit.*, p. 230.

⁶⁰ Bhabha. 2007. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. *Op. cit.*, p. 134.

⁶¹ Hill. 1988. « Un dépôt sacré : Les obligations culturelles des musées envers les Autochtones ». *Muse*, *op. cit.*, p. 34.

⁶² Hill. 1988. *Ibid.*, p. 36.

⁶³ Selon Karp et Lavine, « Curators rely on their eye, taste, and experience as the final arbiter in making judgments, about what to collect and what to exhibit. » Karp, Ivan et Steven D. Lavine. 1991. « Introduction : Museums and Multiculturalism ». In *Exhibiting Culture*, sous la dir. de Ivan Karp et Steven D. Lavine, p. 4. Washington : Smithsonian Institution Press.

⁶⁴ Cette situation tend de plus en plus à changer depuis les derniers vingt ans. Voir Aubert, Laurent. 2007. « Que reste-t-il de nos amours? ». In *Culture & Cultures*, *op. cit.*, p. 181; et Dougoud, Roberta Colombo. 2007. « L'art océanien entre tradition et modernité ». In *Culture & cultures*, *ibid.*, p. 220.

mêmes artefacts. Ainsi, parce que ces collections sont ensuite jugées plus représentatives de l'authenticité de ces cultures que les populations non occidentales vivant toujours aujourd'hui, ces dernières sont stigmatisées, une situation que critique Rebecca Belmore par l'entremise de sa performance *Artifact #671B*. Révélant le rôle joué par le musée – qui se dit apolitique et objectif – dans la construction, la diffusion et le maintien de ces idées, James Clifford n'hésite pas à dénoncer la collection comme une tactique locale de l'ethnographie appuyant une vision essentialiste de la différence culturelle⁶⁵. Voilà pourquoi il souligne l'importance de considérer la collection à la lumière de l'histoire de sa production, influencée par les visions scientifiques et politiques alors en vigueur, ce qui relativise sa prétention à la vérité. Un objectif auquel les positions de Jacques Hainard et de Laurent Aubert font écho, le premier ayant trouvé dans le concept de la *signature* de l'exposition une solution pour satisfaire à cette exigence alors que le second encourage le maintien de la collecte d'objets sur le terrain aujourd'hui afin que les musées d'ethnographie soient capables d'attester des mutations contemporaines qui touchent les cultures sur lesquelles ils se penchent, évitant ainsi de les enfermer dans une image figée ne correspondant plus à la réalité.

2.1.3.2 Le musée des beaux-arts

Alors qu'on pourrait d'abord penser que l'objet non occidental a dû renoncer à sa valeur anthropologique afin d'acquérir sa valeur artistique, il est possible d'avancer qu'il n'en est rien puisque la première s'est révélée essentielle à la confirmation de l'authenticité de l'objet, nécessaire à sa crédibilité artistique. Charlotte Townsend-Gault abonde d'ailleurs en ce sens lorsqu'elle souligne que l'étude d'un objet selon une perspective pluraliste est tout à fait justifiable lorsqu'on « [...] envisage l'histoire [...] du système de classement comme un *cumul* de valeurs, plutôt que le remplacement des unes par les autres.⁶⁶ » C'est en adhérant à cette approche qu'on peut donc affirmer qu'au début du 20^e siècle, grâce à

⁶⁵ Clifford. 1996. *Malaise dans la culture*. *Op. cit.*, p. 20. Ces propos rejoignent ceux de Deborah Doxtater qui identifie le rôle joué par l'anthropologie dans la perpétuation de ces idées réductrices : « One of the ways in which anthropology directed the interpretation of Indian arts was in defining what constituted "Indianness" (as close in materials and theme to their concept of pre-contact as possible), and "acculturation" (anything that was different from "Indianness" so defined.) Voir Doxtater. 1992. « Reconnecting the Past : An Indian Idea of History ». *Op. cit.*, p. 31.

⁶⁶ Townsend-Gault. 1998. « Ready-made kwakiutls? ». *Op. cit.*, p. 166. Je souligne. Dans ce texte, Townsend-Gault montre bien que c'est notamment au geste historique de Marcel Duchamp qu'on doit la possibilité de reclassement dans la catégorie d'œuvres d'art les objets fabriqués par les Amérindiens de la période pré-contact.

l'évolution des critères esthétiques en matière de goût, certains artefacts historiques non occidentaux se sont aussi vus attribuer une valeur artistique. Appréciés moins en tant que témoins d'une culture que pour leurs qualités formelles et esthétiques, ces objets ont ainsi ajouté à leur statut anthropologique premier celui d'œuvre d'art, ce qui a donné naissance à la catégorie de l'art primitif. L'artefact lui-même n'a pas vraiment été modifié par ce processus : seul le contexte d'exposition au sein duquel il était présenté, l'amenant à substituer à sa valeur d'usage une valeur esthétique, en a fait un objet différent : une œuvre d'art⁶⁷.

Ainsi, dans les musées anthropologiques traditionnels, les objets non occidentaux étaient exposés dans des vitrines tentant de reproduire leur environnement d'origine. Ils étaient accompagnés à la fois de plusieurs autres objets attribués au même peuple et de panneaux explicatifs servant à donner de l'information quant à leur usage, leur provenance et leur époque de production. Comme témoins d'une culture, ces objets étaient considérés en tant que produit d'une collectivité, ce qui explique qu'on trouvait rarement le nom du concepteur individuel de l'objet, et encore moins l'année de sa fabrication sur les cartes d'identification. Si ce type de classification était courant dans le contexte de l'anthropologie, il ne convenait pas au champ de l'histoire de l'art. Transféré durant le 20^e siècle au sein d'une exposition d'œuvre d'art où le mérite de l'œuvre tenait autant à ses qualités esthétiques qu'au génie de l'artiste qui l'avait produite, l'objet non occidental ne pouvait qu'être desservi par l'anonymat dans lequel la cueillette ethnographique l'avait confiné⁶⁸. Cette conjoncture porte d'ailleurs John K. Grande à croire que les objets qualifiés d'art primitif, montrés aux côtés des œuvres modernistes, n'étaient destinés qu'à servir de faire-valoir aux artistes occidentaux, « [...] présentés sous l'aspect de voyants qui ajoutaient un petit quelque chose à l'assimilation du primitivisme.⁶⁹ » Au sein d'une

⁶⁷ Voir l'exposition *ART/artifact : African Art in Anthropology Collections* produite en 1988 par Susan Vogel au Center for African Art à New York qui met justement l'accent sur l'idée voulant que le contexte d'exposition joue un très grand rôle pour la réception des œuvres d'art. Vogel va même jusqu'à affirmer que « [...] the setting or context in which art is displayed may be its most evident defining characteristic. » Vogel. 1988. « Introduction ». In *ART/artifact : African Art in Anthropology Collections*, sous la dir. de Susan Vogel, p. 11. New York : Prestel Verlag.

⁶⁸ Price, Sally. 1995 (1989). *Arts primitifs; regards civilisés*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 97.

⁶⁹ Dans son analyse, Grande fait référence aux deux expositions marquantes d'art primitif : *Primitive Art*, présentée au Musée d'art moderne de New York en 1984 et *Les magiciens de la terre*, montée par le Centre Georges-Pompidou en 1989. Voir Grande. 1997 (1994). « L'art autochtone est de l'art

exposition artistique moderne, l'objet non occidental était mis en scène selon des conventions différentes. Isolé dans sa vitrine afin d'être facilement appréhendé visuellement, il n'était accompagné d'aucune information quant à son usage – puisque le concept occidental moderne d'œuvre d'art⁷⁰ voulait que l'objet n'ait aucune autre fonction que celle d'être admiré⁷¹ –, ni quant à son concepteur – puisque le plus souvent cette information n'avait pas été enregistrée au moment de sa cueillette. L'absence de contextualisation se serait aussi expliquée par le fait que selon les préceptes du modernisme, l'œuvre d'art n'avait pas à être introduite puisqu'elle s'adressait à la sensibilité esthétique, considérée comme universelle⁷². Prêchant l'art pour l'art, c'est le courant moderniste qui a instauré l'approche selon laquelle l'art, apolitique, ne devait être considéré que pour ses qualités formelles – un credo qui servait certainement les institutions muséales qui évitaient ainsi d'avoir à rendre compte des circonstances ayant entouré l'acquisition des objets, une histoire rarement à leur avantage⁷³.

contemporain ». Chap. in *Art, nature et société*, p. 123. Trad. de l'anglais par Claude Frappier. Montréal : Écosociété.

⁷⁰ Je tire cette idée que le concept d'œuvre d'art serait occidental de Roger Somé, qui s'interroge sur la raison qui pousse les ethnologues à ne pas clairement prendre pour objet d'étude les œuvres d'art non occidental, les désignant plutôt par le terme flou « objet », qui se veut plus neutre : « En effet, ou bien l'ethnologie reconnaît un art dans les sociétés non occidentales et alors elle traite la chose comme telle ou bien cette sphère de l'activité humaine n'existe pas en elles et alors l'usage du terme n'a pas lieu d'être. » Tout en rapportant l'argument soutenant l'opinion de chercheurs qui trouvent difficile d'« appliquer le terme “art” aux productions d'autres sociétés du fait de sa sémantique occidentale », lui-même refuse cette idée puisqu'elle sous-entendrait que le terme *art* est « une notion statique, admise une fois pour toutes ». Somé, Roger. *Le musée à l'ère de la mondialisation*. *Op. cit.*, p. 85-86.

⁷¹ Svetlana Alpers défend dans son article l'importance de « l'effet du musée », qui transforme en objet intéressant à regarder tout ce que l'institution décide d'exposer. Ainsi, la fonction du musée est de faire de tout artefact présenté un *objet du regard*. Svetlana Alpers. 1991. « The Museum as a Way of Seeing ». In *Exhibiting Culture*, *op. cit.*, p. 25-32.

⁷² Comme le souligne Mieke Bal : « The difference between the artefact [...] and the common idea of art is that the former takes for granted what the latter represses : the possibility of cultural difference. » Dans son article, Bal tente de démontrer qu'on attribue à l'artefact le rôle de synecdoque en le regardant comme une partie valant pour le tout culturel dont il est issu – une position qui repose sur l'idée que la culture forme un tout identifiable – alors qu'on considérerait plutôt l'œuvre d'art comme une métaphore, une option qui nous permet de relier l'objet à la catégorie universelle de l'art sans pour autant lui donner la fonction de représenter la catégorie dans son entièreté. Ainsi, tout objet relié à la catégorie art, considérée comme universelle, devait pouvoir être identifié comme une œuvre d'art par tous. Voir Bal. 2004. « The Discourse of Museum ». *Op. cit.*, p. 206.

⁷³ Jean Fisher affirme que c'est notamment ce principe de la séparation des arts et du politique qui a permis au Musée Glenbow de justifier leur choix de commanditaire. Rappelant le slogan contradictoire mis de l'avant par Shell – « Just as the discovery and development of Canada's natural resources are at the heart of Shell's business activity, the discovery and development of Canada's cultural richness and diversity are at the heart of our community investment program. » (Je souligne.) – Fisher rapporte la réaction officielle de la compagnie face au boycottage demandé par les Cris : « The official attitude to

Deux qualités devaient essentiellement être associées à l'artefact historique à valeur anthropologique pour qu'il soit admis comme œuvre d'art : être à la fois rare et authentique, c'est-à-dire un pur produit de sa civilisation, libre de toute influence occidentale. Ainsi, malgré l'idée moderniste voulant que le regard esthétique n'attribue de valeur qu'à l'objet primitif en soi, et non plus en référence à sa provenance, le critère d'authenticité venait réintroduire subrepticement le facteur culturel au sein de l'appréciation esthétique⁷⁴. Lorsqu'on sait par contre que peu de cultures non occidentales donnent la primauté au sens de la vision pour la réception de ses objets – les masques étant faits par exemple pour être perçus en mouvement, lors de danses et de cérémonies au sein desquelles il y a de la musique, de la nourriture, des échanges – alors qu'ils nous sont montrés accrochés au mur ou situés sur des piédestaux, un mode de présentation qui efface leurs fonctions, on doit se demander jusqu'à quel point le critère d'authenticité est respecté⁷⁵.

L'importance de ce critère, tant dans le cas d'un artefact à valeur culturelle que dans celui d'une œuvre d'art primitif, expliquerait que les types d'objets non occidentaux exposés

the boycott was that the Lubicon had no business confusing politics with pleasure. » Fisher. 1992. « The Health of the People is the Highest Law ». *Op. cit.*, p. 35.

⁷⁴ Voir l'article de Laurick Zerbini, dont la thèse de départ atteste que « [...] notre connaissance de l'objet est étroitement dépendante de la qualification de la société d'origine. » Laurick Zerbini. 1993. « Les objets de musée ethno-anthropologiques soumis à la polémique : présentation "esthétique" ou présentation "culturelle" ? ». *Sociologie de l'art*, no 6, p. 117. Voir aussi le système art-culture développé par James Clifford, qui situe les produits non occidentaux par rapport à quatre pôles, soit chef-d'œuvre ou artefact et authentique ou inauthentique, ces pôles déterminant un classement en quatre champs précis : 1. le musée d'art, 2. le musée ethnographique, 3. l'art pour touriste et 4. les inventions modernes susceptibles d'être présentées au musée des technologies. Les critères de rareté et d'authenticité sont principalement ceux qui permettent de différencier les objets situés dans les musées, artistiques ou ethnographiques, de ceux qui font partie de l'art pour touristes (artefact inauthentique), et de l'invention technologique et moderne (chef-d'œuvre inauthentique). Bien évidemment, ce système assigne une valeur relative à ces objets, qui sont appelés à passer d'une catégorie à l'autre, mais Clifford souligne bien que le passage d'un artefact inauthentique (art pour touriste) à la classe de chef-d'œuvre ne peut se faire sans un détour par le pôle de l'authenticité, défini par les discours anthropologiques. En prenant l'exemple d'œuvres récentes d'art tribal provenant de la côte Nord-Ouest américaine, il affirme ceci : « Ces œuvres se sont en grande partie libérées de la catégorie d'art pour les touristes ou de produit où les puristes les avaient souvent reléguées à cause de leur modernité : mais elles ne peuvent pas passer directement en zone 1, le marché de l'art, si elles n'ont pas une ombre de culture authentique (traditionnelle). Il est impossible de passer directement de la zone 4 [art pour les touristes] à la zone 1 [le musée de l'art, le marché de l'art]. » James Clifford. 1996. *Malaise dans la culture*. *Op. cit.*, p. 222-225.

⁷⁵ Voir Phillips, Ruth B. 1988. « C'est de l'art indien : où va-t-on le placer ? ». *Muse, op. cit.*, p. 68-71 ; et Vogel. 1988. « Introduction ». *Op. cit.*, p. 11-17.

aient toujours été sensiblement les mêmes. Aucune création contemporaine n'aurait pu être admise puisque les objets devaient être libres de toute influence occidentale⁷⁶ ou, inversement, forts de toute leurs traditions ancestrales. Conséquemment, bien que les emprunts aux traditions non occidentales faits par les artistes européens et américains aient été reconnus comme ayant contribué à l'évolution de l'art, il en va tout autrement des emprunts effectués par les artistes non occidentaux, qui ont été perçus comme une preuve de leur acculturation, ce qui a eu pour effet d'engendrer une dévaluation de leur production⁷⁷. Deborah Doxtater rapporte entre autres deux cas où des institutions occidentales ont usé de leur pouvoir pour restreindre la créativité d'artistes autochtones ou inuits à partir d'arguments théoriques reposant sur cette idée valorisée de l'authenticité. Elle mentionne que dans les années 1960, le programme de promotion Inuit a fait détruire toutes les sculptures témoignant par ses thèmes contemporains – notamment des représentations d'Elvis Presley – de l'infiltration occidentale au sein des communautés. Elle ajoute aussi que des programmes muséaux visant à promouvoir les arts traditionnels autochtones ont encouragé des artistes à venir reproduire certains objets de leurs collections, s'attendant à ce que les copies engendrées soient en tout point identiques aux leurs. Lorsque, au musée provincial de Vancouver, des artistes autochtones ont opté pour des couleurs vives afin de décorer leurs paniers traditionnels, un choix qui contrastait vivement avec les couleurs naturelles provenant de la terre trouvées sur les paniers collectionnés, les directeurs du programme se sont sentis obligés de ramener à l'ordre les artistes dissidents en les priant de se conformer à la tradition originale⁷⁸. Voilà notamment pourquoi l'idée même de l'existence d'un art contemporain amérindien en a fait sourciller plus d'un, une expérience dont témoigne Robert Houle, premier conservateur d'art amérindien engagé au Musée canadien des civilisations, qui raconte qu'à l'époque où il travaillait au musée, « on y prononçait les mots “art autochtone contemporain” mais sans leur accorder de contenu intellectuel, simplement parce que le

⁷⁶ Ce critère peut nous aider à différencier l'art primitif de l'art contemporain africain, océanien ou amérindien : si l'œuvre est faite selon des principes traditionnels et ne fait montre d'aucune forme d'adaptation des techniques ou de l'esthétique, il s'agit d'art primitif. Dans le cas contraire, on peut considérer que les œuvres produites entrent dans la catégorie de l'art contemporain... africain, océanien ou amérindien.

⁷⁷ Clifford. 1999. « Museums as Contact Zones ». In *Representing the Nation : A Reader*, op. cit., p. 443-444.

⁷⁸ Voir Doxtater. 1992. « Reconnecting the Past : An Indian Idea of History ». *Op. cit.*, p. 31-32.

qualificatif ‘‘autochtone’’ en rendait l’aspect contemporain plutôt suspect.⁷⁹ » Pourtant, comme le remarque Doxtater, la perspective d’un art contemporain autochtone n’est contradictoire que si l’on assume qu’il n’existe qu’un seul mode d’expression autochtone valable, celui correspondant à la tradition⁸⁰. Une idée que conteste Rick Hill en spécifiant que bien que la tradition joue un rôle important dans l’art amérindien, elle est une réalité qui signifie plusieurs choses : « [...] elle n’est pas un style artistique en soi et ne peut pas être restreinte à une définition archaïque. Le changement aussi fait partie de la culture et chaque génération doit définir pour elle-même ce en quoi consiste l’ ‘‘amérindianité’’ ».⁸¹ »

2.1.4 Esthétique versus politique

Tous ces arguments me porte à adhérer aux propos de Ivan Karp qui, s’appuyant sur Hans Haacke, avance que le domaine de l’art a toujours été politique et ce, malgré l’intermède moderniste qui a tenté de nous convaincre du contraire : ne serait-ce que par le choix de ce qui est montré ou de ce qui est laissé dans les réserves muséales ainsi que par le mode de présentation des objets, l’institution muséale influence notre façon de concevoir et de comprendre le monde qui nous entoure, ce qui l’amène à jouer un rôle nécessairement politique⁸². De plus, dans le cas précis des artistes non occidentaux, la perméabilité des valeurs anthropologique et artistique que nous attribuons à leur production fait en sorte que pèse sur leurs œuvres d’art le poids ambigu de leur qualification comme « témoins de la culture ». Ainsi caractérisées, les œuvres non occidentales se voient forcer de tenir un rôle politique qui consiste à définir pour nous l’identité des cultures auxquelles elles appartiennent. C’est ce qui pousse d’ailleurs plusieurs chercheurs à considérer que l’intérêt des Occidentaux pour les œuvres non occidentales consiste en fait en un intérêt pour *eux-mêmes*. En abordant ces objets à partir de nos catégories et de nos connaissances, on les vide de leurs significations propres afin d’en faire des réceptacles prêts à recevoir nos projections et nos fantasmes, les faisant ainsi parler davantage de nous que des cultures

⁷⁹ Houle et Hargittay. 1988. « La lutte contre l’apartheid culturel ». *Op. cit.*, p. 62.

⁸⁰ Doxtater. 1992. « Reconnecting the Past : An Indian Idea of History ». *Op. cit.*, p. 32.

⁸¹ Hill. 1988. « Un dépôt sacré : Les obligations culturelles des musées envers les Autochtones ». *Op. cit.*, p. 47.

⁸² Cet argument est développé par Ivan Karp dans un texte écrit en collaboration avec l’artiste Fred Wilson. Voir Karp et Wilson. 2004 (1996). « Constructing the Spectacle of Culture in Museums ». In *Thinking About Exhibition*, *op. cit.*, p. 260-267.

dont ils sont issus⁸³. Ceci explique notamment pourquoi la lutte pour l'autodétermination est à ce point difficile à séparer de la pratique des artistes amérindiens⁸⁴. Longtemps envisagés non pas pour leur propre histoire mais comme des ancêtres, des spécimens témoignant du passé de l'histoire occidentale⁸⁵, les artistes amérindiens qui prennent enfin la parole pour exprimer leurs points de vue posent automatiquement un geste politique qui vient démentir l'appropriation culturelle dont ils ont systématiquement fait l'objet. Une appropriation qui a donné lieu à de la confusion, rendue visible notamment lors de l'exposition *Le Souffle de l'esprit*, puisque les conservateurs de certaines institutions muséales qui se sont prononcés contre le boycottage ont considéré les artefacts amérindiens comme faisant partie du patrimoine canadien et donc, comme appartenant à tous les Canadiens. Un argument témoignant de l'attitude coloniale des musées qui, trop souvent, ont refusé aux Autochtones « [...] la liberté [...] de reconnaître la valeur de leur propre passé et d'en jouir librement. »⁸⁶

⁸³ Voir à ce sujet Crosby, Marcia. 2007. « Construction of the Imaginary Indian ». In *Beyond Wilderness : The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, sous la dir. de John O'Brian et Peter White, p. 219. Montréal : McGill-Queen's University Press. et McEvelley, Thomas. 1988. « Art/artifact : What Makes Something Art? ». In *ART/artifact*, op. cit., p. 202.

⁸⁴ Townsend-Gault. 1992. « Ritualizing Ritual's Rituals ». *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (automne), p. 51.

⁸⁵ Deborah Doxtater résume bien cette situation : « Indians are not supposed to have history. They are supposed to be history. They are characters in what Brunner calls the narrative or history that western North American societies write about themselves. History "writes in" Indian peoples only at the points where they mesh with the story of the non-Indian past – with the fur trade, the Riel Rebellion, the white settlement of the west. This process has relegated Indian people to a place that is outside their own histories and given them little or no ability to influence what is being said about themselves. » Voir Doxtater. 1992. « Reconnecting the Past : An Indian Idea of History ». *Op. cit.*, p. 25. Ceci explique aussi pourquoi le mandat de collectionner l'art autochtone avait été donné au Musée national de l'Homme, aujourd'hui connu sous le nom de Musée canadien des civilisations, plutôt qu'au Musée des beaux-arts du Canada, qui se considérait comme le gardien d'un patrimoine culturel rattaché aux traditions esthétiques européennes. Voir Nemiroff, Diana. 1992. « Modernism, Nationalism, and Beyond ». In *Land, Spirit, Power*, op. cit., p. 18-19; et McMaster, Gerald et Lec-Ann Martin. 1990. « The Contemporary Indian Art Collection at the Canadian Museum of Civilization ». *American Indian Art*, no. 15 (automne), p. 51-55 pour l'autre côté de la médaille.

⁸⁶ Trigger, Bruce. 1988. « À qui appartient le passé? ». *Muse*, op. cit., p. 22. Sur la polémique entourant l'exposition *Le Souffle de l'esprit*, et l'idée voulant que le patrimoine des Premières nations faisant partie du patrimoine canadien, il soit immoral d'empêcher la population canadienne de jouir de ce qui lui appartient à cause de pressions politiques venant d'une minorité, voir les textes de Michael Ames et de Julia D. Harrison paru dans le magazine *Muse* en 1988 (op. cit.) qui défendent les droits des musées, et celui de Rick Hill, toujours dans *Muse* (op. cit.), qui défend le statut distinct des Amérindiens. Voir aussi l'article de Ruth B. Phillips qui rapporte un commentaire que lui a fait un de ses étudiants, affirmant que le sous-titre de l'exposition portait à confusion (dans sa version anglaise) puisqu'il laissait sous-entendre l'appropriation canadienne des Premières nations. Parlant de l'étudiant en question, elle affirme : « He interpreted the second part of the exhibition title, *Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, as referencing the state's appropriation of native people and their land. » On

L'art contemporain des Premières nations, ce qui inclut entre autres les œuvres de Rebecca Belmore, constitue un des moyens à la disposition des Amérindiens pour faire entendre leur voix. Lorsque des artistes et des commissaires autochtones investissent l'espace muséal de façon à en révéler les rouages implicites⁸⁷, celui-ci perd sa fonction négative pour devenir un lieu de résistance, ce dont témoigne l'œuvre *Artifact #671B* de Rebecca Belmore qui, bien qu'elle n'ait pas été rattachée à une institution muséale, en reprenait les stratégies de présentation afin d'en dénoncer les effets sur la représentation de l'identité amérindienne. L'artiste n'hésitera pas à employer de nouveau cette tactique qui consiste à s'exhiber comme un objet exotique exposé aux regards d'autrui dans d'autres performances. L'œuvre *Wild* (2001) (fig.2.5), présentée à l'espace The Grange, affilié au Musée des beaux-arts de Toronto, montrait l'artiste étendue dans le lit de la chambre des maîtres d'une résidence bourgeoise datant du début du 19^e siècle, agrémenté pour l'occasion d'un couvre-lit et d'un ciel de lit en taffetas rouge sur lequel étaient fixés de longs cheveux noirs et de la fourrure. Affiliant la sauvagerie du monde animal à celle des populations autochtones en rapprochant leurs attributs respectifs – la fourrure et les cheveux noirs, ces derniers symbolisant pour l'artiste la survie des peuples amérindiens –, Belmore, surprenant par sa présence les visiteurs de l'exposition, devenait la maîtresse des lieux, elle qui, à l'époque où la maison coloniale appartenait toujours à la famille Boulton, n'aurait jamais pu y mettre les pieds⁸⁸. *Manifesto* (2000), une œuvre performative créée pour l'événement TIME TIME TIME, qui se déroulait à Toronto sur une période de 12 mois allant de 1999 à 2000, faisait également de l'artiste un objet de contemplation. Installée dans une vitrine de magasin de la rue Queen West où elle était observée par les passants, Belmore a écrit sans interruption durant 12 heures tout ce qui lui passait par la tête, proposant à la fin de ce processus la pile composée des feuilles de son manuscrit comme un objet d'art à regarder et non à lire⁸⁹.

sait qu'en anglais, le « 's » marque la propriété. Phillips. 1990. « The Public Relations Wrap. What we can learn from *The Spirit Sings* ». *Inuit Art Quarterly*, no. 5 (printemps), p. 20. Je souligne.

⁸⁷ Sur le travail du commissaire comme moyen d'employer le musée comme espace de résistance, voir l'article de Gerald McMaster 2004 (1996). « Creating Spaces ». In *Thinking About Exhibition*, op. cit., p. 191-200.

⁸⁸ Pour des détails sur l'histoire de cette maison, construite au début du 19^e siècle, ainsi que sur l'exposition, voir Bradley, Jessica et Gillian MacKay. 2001. *House Guests : The Grange 1817 to Today*. Toronto : Art Gallery of Ontario.

⁸⁹ Couillard et Belmore. 2001-2002. « FADO interview : "The Voice that Speaks on my Behalf" ». *Op. cit.* D'autres artistes ont aussi entrepris de faire sentir à l'Autre colonisateur l'effet de son regard inquisiteur en parodiant ses stratégies. Par exemple James Luna, que Belmore considère comme son

Évitant de simplement renverser les rôles d'observateur et d'observé, Belmore soutient de manière frondeuse le regard de celui ou celle qui cherche à faire d'elle un objet dans *Artifact #671B*, une position qu'elle refuse de tenir passivement. Contestant les concepts structurant les relations entre autochtones et non autochtones, elle propose, par l'entremise de son œuvre *Rising to the Occasion*, de passer d'une vision essentialiste de la culture et de l'identité à une vision plus ouverte et dynamique, voyant dans « [...] l'identité [...] un processus d'invention hybride, souvent discontinu⁹⁰ ». Alors qu'avant, nous n'aurions pas pu envisager la possibilité de l'adaptation profonde d'une culture au contact d'une autre – ce qui aurait impliqué une modification de l'essence même de cette culture et donc, aurait entraîné sa perte –, cette possibilité doit être aujourd'hui admise et reconnue. Voilà ce que l'œuvre *Rising to the Occasion*, qui suggère une déconstruction parodique de notre définition occidentale de l'« amérindianité », tente de souligner.

2.2 *Rising to the Occasion* : un portrait alternatif de l'identité amérindienne

Alors que le marché de l'art et les discours anthropologiques et artistiques ont laissé sous-entendre qu'il n'existait qu'une seule forme « authentique » d'art amérindien, celle correspondant aux objets traditionnels ne témoignant pas de la réalité contemporaine, des artistes comme Rebecca Belmore, formés en arts visuels dans les universités canadiennes, ont prouvé l'absurdité de cette théorie en créant des œuvres qui, tout en s'inscrivant dans la tradition occidentale de l'histoire de l'art, la critique de l'intérieur⁹¹. Par leur travail,

mentor, avec *The Artifact Piece* (1987) (fig.2.6) et *Take a Picture with a Real Indian* (1992), ou encore les artistes Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña qui, avec *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992) (fig.2.7), sont même allés jusqu'à parodier une pratique courante des cinq derniers siècles qui consistait à exposer des êtres humains à des fins ethnographiques. Sur cette œuvre, voir Fusco. 2004. « L'autre histoire de la performance interculturelle ». In *International Geographic*, sous la dir. de Stefan St-Laurent et Tam-Ca Vo-Van, p. 96-123. Ottawa : Saw Gallery/YYZ Books, un texte dans lequel l'artiste se plaît à penser que les expositions d'êtres humains, qui étaient considérées comme une importante forme d'« éducation » publique, sont à l'origine de la performance interculturelle en Occident (*ibid.*, p. 104). D'ailleurs, selon Tony Bennett la transformation des individus non occidentaux – et non plus seulement de leurs artefacts – en objets justifiant les théories évolutionnistes découle directement de cette pratique d'exposition dans les foires et les expositions universelles. Voir Bennett. 1999. « The Exhibitionary Complex ». *Op. cit.*, p. 355.

⁹⁰ Clifford. 1996. *Malaise dans la culture*. *Op. cit.*, p. 18.

⁹¹ Jean-Philippe Uzcl souligne d'ailleurs que « [...] la plupart des artistes amérindiens ont étudié et parfois enseignent dans les départements d'arts visuels des grandes universités canadiennes et que leurs œuvres participent aux recherches les plus actuelles (faisant régulièrement appel à l'installation, aux nouvelles technologies...). » Il termine sa réflexion en ajoutant qu'« [...] aujourd'hui, la question

ces artistes contribuent ainsi à rendre visible les mécanismes idéologiques qui ont mené à la négation de la possibilité d'un art contemporain amérindien, une idée justifiée par la croyance en la disparition progressive des cultures amérindiennes au contact de la modernité. Comme je l'ai précédemment fait remarquer, cette critique s'articule à travers des œuvres – souvent des objets matériels – et dans des musées, ce qui met en évidence la part de responsabilité de ces derniers dans la réification de l'identité amérindienne. En érigeant la production matérielle des cultures amérindiennes en marqueur symbolique de leur identité⁹², suivant en cela l'enseignement des anthropologues, tout en ne reconnaissant pas comme production matérielle authentique tout objet attestant de la vie contemporaine de ces cultures, les musées ont de ce fait contribué à la diffusion de stéréotypes sur l'identité amérindienne, niant ainsi la vitalité actuelle de ces cultures. Plutôt que de concevoir la production matérielle entrée dans les collections des musées comme la seule trace de l'authenticité sauvegardée de ces cultures – une vision qui sous-entend leur disparition à travers un processus d'homogénéisation –, ces artistes cherchent à montrer que l'authenticité est produite⁹³, et que la culture est à comprendre comme un processus négocié et actuel⁹⁴.

2.2.1 L'art amérindien contemporain

Alors qu'historiquement, les artistes modernes ayant puisé à même les « solutions formelles » de la sculpture tribale ont vu leur travail encensé par la critique, les œuvres amérindiennes montrant des traces d'influences occidentales n'ont tout simplement pas été reconnues comme de l'art. C'est qu'on considérait la culture comme universelle, évoluant dans un temps linéaire dont l'apogée, le présent, s'incarnait dans la culture occidentale. En conséquence, l'artiste occidental pouvait retourner emprunter à son passé oublié, représenté par les cultures non occidentales restées à un niveau inférieur de l'évolution culturelle. Ce privilège n'était par contre pas accordé aux artistes non occidentaux qui, eux, auraient été perçus comme faisant preuve d'arrogance en se projetant dans l'avenir pour tenter de combler leur retard accumulé. Selon Nikos

qui se pose est moins de savoir si l'art contemporain amérindien est contemporain que de savoir ce qui lui reste d'amérindien. » Uzel. 2000. « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité ». *Op. cit.*, p. 194-195.

⁹² Derlon et Jeudy-Ballini. 2005. « Art et anthropologie : regards ». In *Les cultures à l'œuvre, op. cit.*, p. 23.

⁹³ Clifford. 1996. *Malaise dans la culture. Op. cit.*, p. 247.

⁹⁴ Clifford. 1996. *Ibid.* p. 270.

Papastergiadis, « cette opposition binaire entre l'Occident et son Autre révèle les hiérarchies implicites de l'art contemporain et dessine le jeu des influences.⁹⁵ » Contestant cette vision eurocentrique de la culture, Papastergiadis envisage plutôt l'échange culturel, peu importe son point d'origine, comme une condition interne de l'art. Ainsi, admettre dans ce contexte que des emprunts culturels se font de tous les côtés ne revient pas à confirmer l'universalité de la culture mais nous rend simplement plus sensible à la part d'individualité guidant tous les processus d'échange, examinés à l'échelle d'un artiste. Puisant tout autant dans leur répertoire de formes traditionnelles que dans les différents courants de l'histoire de l'art occidental, les artistes contemporains amérindiens témoignent de cette transformation du monde de l'art, qu'on doit maintenant considérée comme « [...] une grande autoroute à deux sens sur laquelle les influences voyagent à grande vitesse dans les deux directions.⁹⁶ » Ils n'hésitent plus à actualiser des formes artistiques traditionnelles afin d'exprimer leur réalité quotidienne ou encore à évoquer des traditions à partir de matériaux contemporains, une tendance qu'on retrouve symétriquement chez des artistes occidentaux qui n'empruntent plus uniquement des principes formels mais s'inspirent des visions amérindiennes traditionnelles en se comportant, par exemple, de façon plus respectueuse envers la nature⁹⁷. Élargissant la définition du concept de « sauvetage culturel » – cette pratique anthropologique qui, cherchant à sauvegarder l'authenticité des cultures amérindiennes avant leur disparition, a construit par le fait même l'image que les Occidentaux et les Amérindiens ont de ce qui constitue l'« amérindianité » –, Joseph Traugott suggère que l'on retrouve aussi ce mode de pensée chez les cultures minoritaires. Ces dernières interprètent également la culture de l'Autre selon leurs propres *a priori* et en sauvegardent une certaine version dans leurs œuvres⁹⁸. Cette façon plus égalitaire d'envisager les rapports entre Occidentaux et non Occidentaux oblige à voir dans les bouleversements provoqués par les influences occidentales au sein des œuvres amérindiennes non plus un phénomène d'acculturation mais simplement un élargissement de la définition de l'« amérindianité ». De la même

⁹⁵ Papastergiadis, Nikos. 1998. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction ». In *Traversées*, sous la dir. de Diana Nemiroff, p. 43-69 (citation p. 46). Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

⁹⁶ Phillips. 1988. « C'est de l'art indien; où va-t-on le placer? ». *Op. cit.*, p. 70.

⁹⁷ Voir Hill. 1992. « Neo-Native Art : New Approches to Traditionnal Thinking ». In *Revisions*, *op. cit.*, p. 50, où il souligne la proximité entre le mouvement *New Age*, les valeurs du mouvement écologique et les principes spirituels amérindiens.

⁹⁸ Traugott, Joseph. 1992. « Native American Artists and the Postmodern Cultural Divide ». *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (automne), p. 36-43.

façon que les sociétés dominantes ont assimilé les symboles amérindiens en en renouvelant le sens, les artistes amérindiens intègrent au présent les symboles de la culture dominante en tant que signes. Ce mécanisme leur permet ensuite de faire de ces signes des véhicules pour exprimer des idées et une vision du monde alternative, contestant par cette action le point de vue universel occidental les ayant encastés dans une image traditionnelle énoncée au passé. Évidemment, cette vision plus égalitaire des échanges entre les cultures repose sur la reconnaissance, tant par les cultures occidentales que par les cultures amérindiennes, du caractère hybride de toute culture. S'inscrivant au sein de l'art contemporain en adoptant des moyens qui correspondent à la définition que l'on donne de ce domaine, les artistes amérindiens ne peuvent pas à la fois s'inspirer de la culture majoritaire et refuser que cette dernière fasse de même envers eux, une attitude protectionniste qui repose sur la persistance de leur sentiment d'avoir été floués dans le passé. Reconnaître que toute culture est hybride sape l'autorité du concept d'authenticité culturelle, peu importe la culture dont il s'agit⁹⁹.

2.2.2 La représentation de l'identité amérindienne

L'image stéréotypée de l'Amérindien vivant dans une culture « pré-technologique » a non seulement façonné l'imaginaire des Occidentaux mais aussi celui des Amérindiens élevés dans les réserves avec la sensation désagréable de ne pas correspondre à ce qu'ils étaient supposés être. Comme l'indique Deborah Doxtater, « les gens qui ont grandi au cours des années 1950 et 1960 ont été conditionnés à croire que “la véritable Indienne” signifiait ne pas parler beaucoup, ne jamais sourire, porter des vêtements à franges, être mystique et pauvre, monter des chevaux.¹⁰⁰ » L'effet sournois de ce discours ressort des paroles de Jimmie Durham, un artiste cherokee qui confirme le sentiment d'aliénation ressenti par une majorité d'Amérindiens ayant assimilé cette idée de l'« amérindianité » :

⁹⁹ Papastergiadis. 1998. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction ». *Op. cit.*, p. 56-57. Kellie Jones, lors d'une table-ronde portant sur l'identité, fait justement un commentaire allant dans ce sens : « I believe in some cases artists of color [au sens Britannique du terme, qui désigne tout ceux qui ne sont pas blancs] want to be more authentic in a strange way because to admit being hybrid means that white people can get at that element of culture or that they also have a “right” to it. » Voir Maharaj, Sarat, Kellie Jones, Adrian Piper (et al.). 1991. *Interrogating Identity*. New York : Grey Art University and Study Center, New York University, p. 49.

¹⁰⁰ Doxtater. 1988. « Le foyer de la culture indienne et les autres histoires du Musée ». *Op. cit.*, p. 29.

Nous n'avons pas l'impression d'être de vrais Amérindiens. Chacun de nous traîne ce lourd secret en lui sans jamais en parler... La majorité du temps, nous nous sentons simplement coupables, et essayons d'être à la hauteur des définitions forgées par les hommes blancs à notre sujet.¹⁰¹

Gail Guthrie Valaskakis raconte pour sa part sa relation ambiguë avec les cartes postales vendues sur la réserve du Lac Flambeau dans le Wisconsin, présentant le portrait de séduisantes princesses indiennes et de squaws, des images qui l'ont toujours intriguée justement parce qu'elle ne s'y reconnaissait pas : « Quel était donc le rapport entre ces images de princesses et de squaws, et mon arrière-grand-mère qui vivait de l'autre côté de la rue ?¹⁰² » Ces différentes déclarations, troublantes par le malaise dont elles témoignent, sont une autre preuve du côté pervers de l'attitude coloniale qui a historiquement été adoptée face aux Amérindiens. Introjectant les stéréotypes construits à leur sujet au point d'en faire le barème de comparaison à partir duquel ils pouvaient distinguer la normalité de l'anormalité, les Amérindiens ont fini par ne se concevoir qu'à partir du concept réducteur et limité de l'« amérindianité ». C'est que les systèmes supportant les « essences historiques » engendrant selon la même logique la « Femme », le « Canadien » ou, dans ce cas-ci, l'« Amérindien », sont toujours à la fois descriptifs et prescriptifs : en faisant advenir ce qu'ils décrivent, ils s'auto-légitiment de manière à paraître vrai et immuable, imposant ainsi un certain modèle circonscrivant la réalité. Voilà pourquoi plusieurs artistes et commissaires autochtones se sont mobilisés dans le but avoué de dénoncer l'« essence historique » à partir de laquelle ils ont été produits, suggérant par leurs œuvres et expositions une image alternative de l'identité amérindienne.

Dans le catalogue de l'exposition *About Face : Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*, organisée par le Wheelwright Museum of the American Indian à Santa Fe en 2006, Zena Pearlstone et Allan J. Ryan remarquent qu'il y a eu un tournant entre la période allant des années 1960 à 1980 et celle des années 2000 dans la manière

¹⁰¹ Jimmie Durham, cité par Jean Fisher dans Fisher. 1992. « In search of the "Inauthentic" : Disturbing Signs in Contemporary Native American Art ». *Op. cit.*, p. 46. Traduction libre de l'anglais.

¹⁰² Valaskakis. Gail Guthrie. 1995. « Sacajawea et ses sœurs : les images et les Indiennes ». In *Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontière*, sous la dir. de Gail Guthrie Valaskakis et Marilyn Burgess, p. 12. Montréal : Oboro. Voir aussi Valaskakis. 1991. « Postcards of my Past : Indians and Academics ». In *Between Views and Points of View*, sous la dir. de Daina Augaitis, Sylvie Gilbert et Jody Berland, p. 31-35. Banff : Walter Phillips Gallery. Le travail de Rebecca Belmore a été présenté lors de ces deux expositions, à Oboro du 8 décembre 1995 au 28 janvier 1996 et à la Walter Phillips Gallery du 29 juin au 6 août 1991.

dont les artistes amérindiens ont représenté leur identité. Insistant sur le fait que le genre de l'autoportrait n'était pas particulièrement répandu avant la période des premiers contacts avec les Européens, ces auteurs suggèrent qu'il se serait développé en réponse aux influences occidentales. On connaît très peu d'autoportraits amérindiens produits avant le milieu du 19^e siècle, et c'est principalement suite aux différentes manifestations découlant du mouvement pour les droits civiques des années 1960 que cette tendance s'est vraiment affirmée dans l'art autochtone¹⁰³. Alors que les autoportraits datant du début de la deuxième moitié du 20^e siècle offraient une image fragmentée et conflictuelle de l'identité amérindienne, située à la jonction de la tradition et de la modernité occidentale, les propositions plus récentes montrent un sujet qui ne détourne plus les yeux mais s'affirme en défiant le spectateur du regard. L'œuvre *True Grit (A Souvenir)* (1988-1989) (fig.2.8), un coussin grandeur humaine à l'effigie de Rebecca Belmore, présentée au sein de l'exposition *About Face*, témoigne tout à fait de cette nouvelle attitude. Un des seuls autoportraits explicites de Belmore, cette œuvre tire sa source d'une expérience désagréable vécue par l'artiste au début de sa carrière : invitée à participer à une table ronde, elle s'est rendue compte qu'elle n'avait pas été sélectionnée pour ses idées mais bien pour son profil de jeune artiste amérindienne venant d'une région. Tirant parti de son rôle accessoire de faire-valoir de l'organisme qui, grâce à sa présence, a pu mettre de l'avant son côté *politically correct*, Belmore s'est littéralement représentée comme une marchandise, comme un objet-souvenir kitsch destiné aux touristes, ici les membres organisateurs de la table ronde. Ainsi, par ce coussin, l'artiste leur retourne au visage leur duplicité : il est un souvenir de leur rencontre avec Rebecca Belmore, non pas un pion mais une artiste à part entière¹⁰⁴.

Lorsqu'on lui fait remarquer qu'en tant que femme artiste amérindienne réussissant dans le monde de l'art contemporain, elle vit à la lisière de deux mondes, Belmore répond en riant qu'elle ne vit que dans un monde et que son travail porte sur des expériences

¹⁰³ Voir Pearlstone et Ryan. 2006. « About Face : Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists ». In *About Face Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*, sous la dir. de Joan Kathryn O'Donnell et Jonathan Batkin, p. 1-3. Santa Fe : Wheelwright Museum of the American Indian.

¹⁰⁴ Sur l'œuvre *True Grit (A Souvenir)* de Belmore, voir Pearlstone et Ryan. 2006. *Ibid.*, p. 18-19; planche no. 20.

partagées¹⁰⁵, un commentaire qui montre bien que son approche de l'identité rejoint celle de la deuxième vague d'artistes amérindiens réfléchissant au thème de l'identité. Dans leurs œuvres, ces artistes affichent non plus une identité unique, essentielle, mais bien une identité individuelle « millefeuille », formée de plusieurs couches résultant à la fois de leur héritage amérindien traditionnel, de la culture dominante et de leurs expériences personnelles. Cherchant à se libérer du concept de l'« amérindianité », cette essence historique ayant produit ce qu'on considère aujourd'hui comme l'authentique identité amérindienne, les artistes contemporains amérindiens revendiquent le droit de se définir eux-mêmes comme ils l'entendent, transformant à leur guise le sens des symboles amérindiens qu'ils reprennent dans leurs œuvres en tant que *signes* investis de significations individuelles. Il s'agit donc bien d'une identité *individuelle* fluide que ces artistes célèbrent puisque le « remixage¹⁰⁶ » particulier de toutes ces influences ne peut donner qu'un résultat singulier, appelé à se modifier constamment. Faisant de cette nouvelle conception de l'identité amérindienne le thème central de leur exposition, les conservateurs invités à travailler au projet *Remix : New Modernities in a Post-Indian World* remarquent que cette transition quant à la conception de l'identité amérindienne a eu pour effet de modifier le rôle de l'art amérindien :

Au moment même où les artistes de descendance amérindiennes sont passés d'une esthétique tribale à l'expression individuelle de leurs sentiments et réactions face au monde contemporain, le rôle de leur art s'est transformé drastiquement, devenant un moyen d'expression culturel de l'identité amérindienne dans le monde moderne.¹⁰⁷

2.2.3 Rising to the Occasion

C'est lors de la visite du Prince Andrew et de Lady Sarah Ferguson à Thunder Bay en 1987, au cours de laquelle on les a invités à explorer un fort datant de l'époque des pionniers pour ensuite les promener sur l'eau dans un traditionnel canot d'écorce, que la

¹⁰⁵ Burgess, Marylin. 1999. « The Imagined Geographies of Rebecca Belmore ». *Op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁶ Ce terme est employé ici en référence au titre de l'exposition *Remix : New Modernities in a Post-Indian World*, qu'Eleanor Heartney justifie de la manière suivante : « The title of this exhibition, with its associations with the musical practice of creating alternative versions of an original song through addition, subtraction, alteration of the tempo, or rewriting of the lyrics, presents a provocative model for identity today. In the end, like a remixed song, the important thing about identity isn't how faithful it is to its sources, but how well it plays. » Voir Heartney. 2007. « Native Identity in an Age of Hybridity ». In *Remix : New Modernities in a Post-Indian World*, sous la dir. de Joe Baker et Gerald McMaster, p. 53. Washington : National Museum of the American Indian.

¹⁰⁷ Heartney. 2007. *Ibid.*, p. 45. Traduction libre de l'anglais.

performance collective *Twelve Angry Crinolines*, une initiative de l'artiste Lynne Sherman, a eu lieu. *Rising to the Occasion* (fig.2.9, 2.10), une robe créée et portée par Rebecca Belmore à cette occasion, a ensuite été montrée sous forme de sculpture (fig.2.11) dans d'autres expositions, notamment *Interrogating Identity* (1991), *Margins of Memory* (1994) et *Doublures : vêtements de l'art contemporain* (2003). Le thème du vêtement amérindien n'est pas nouveau puisqu'on trouve souvent des habits traditionnels dans les expositions d'objets anthropologiques. Ceci dit, la robe produite par Belmore en tant qu'œuvre d'art ne consiste pas uniquement en un témoignage de la culture amérindienne au sens traditionnel du terme puisqu'elle est constituée d'une multiplicité de signes renvoyant à des cultures différentes. Pour Johanne Lamoureux, conservatrice de l'exposition *Doublures : vêtements de l'art contemporain*, les vêtements façonnent le corps « [...] en intégrant un sujet à sa tribu, à sa caste [...] ou en lui permettant de revendiquer un "look" singulier, d'exprimer, par exemple, la croyance contemporaine en une individualité irréductible [...] »¹⁰⁸. Le vêtement ayant la possibilité de révéler les multiples couches de l'identité de celui qui s'en vêt, soit son identité sociale, culturelle et individuelle, le choix effectué par Belmore d'utiliser la robe comme pivot d'une critique de l'identité essentialiste semble tout à fait cohérent. L'œuvre ne se donne donc pas ici pour plus que ce qu'elle est, c'est-à-dire une œuvre individuelle, subjective, montrant une lecture personnelle du métissage résultant de la colonisation.

Rising to the Occasion, par sa coupe et son tissu, évoque les riches vêtements occidentaux des siècles passés, du temps de la colonisation britannique, ce qu'on peut supposer puisque le costume devait premièrement être porté lors de la visite d'un couple royal britannique. Deux soucoupes de porcelaine anglaise recouvertes de motifs floraux, situées sur le corsage de la robe, sont un autre indice du rapprochement fait avec la tradition britannique par l'allusion au rituel anglais du thé¹⁰⁹. Faisant écho à ces motifs, des broderies florales rappelant les décorations amérindiennes viennent sous-entendre par contiguïté l'existence possible d'une influence occidentale dans ce type de pratique. Les épaulettes ainsi que la taille de la robe sont soulignés par le même genre de franges qu'on retrouve sur les habits traditionnels amérindiens. La traîne de la robe, composée de

¹⁰⁸ Lamoureux, Johanne. 2003. *Doublures : vêtements de l'art contemporain*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 9.

¹⁰⁹ Une idée que j'emprunte à Johanne Lamoureux. 2003. *Ibid.*, p. 55.

branches entremêlées évoquant une hutte de castor – un symbole canadien –, est encombrée de souvenirs kitsch à l'effigie du couple royal en visite, un clin d'œil à toutes les tasses à café, petites cuillères ou clochettes à collectionner décorées d'un Amérindien à plumes, vendues dans les boutiques touristiques bon marché¹¹⁰. Finalement la coiffe suspendue, qui reposait initialement sur la tête de l'artiste, est faite d'un bandeau et de deux tresses noires décorées d'une plume, reprenant l'image occidentale mythique de la femme amérindienne. Relevées dans les airs, les tresses évoquent les antennes d'un martien, incarnation par excellence de l'Autre irréductible. Lors de la performance, l'artiste s'abritait aussi sous une ombrelle faite d'une roue en bois – la roue étant le symbole de la civilisation – rappelant ainsi les définitions simplistes qu'on a souvent donné des peuples amérindiens, les désignant « d'Hommes sans Roue¹¹¹ », « de peuples qui ne connaissent aucune forme d'écriture¹¹² », bref, de peuples non civilisés.

Par son titre, *Rising to the Occasion* atteste aussi du côté prestigieux de l'événement souligné par la performance, exigeant des gens y prenant part qu'ils se montrent dignes de l'honneur qui leur est accordé. Se montrant à la hauteur des circonstances qui lui donnaient l'occasion de rencontrer une « vraie » princesse, l'artiste a revêtu une tenue de conte de fées, reprenant l'image mythique de la princesse diffusée notamment par les dessins animés de Walt Disney, ne pouvant résister par contre à la tentation de lui ajouter « un petit quelque chose » d'amérindien dans la coiffure. Portrait littéral de la « princesse indienne », *Rising to the Occasion*, vue de face lors de la performance, dénonçait tout autant la fiction de l'image de la princesse royale – Sarah Ferguson ne ressemblant pas, lors de sa visite, à Cendrillon – que celle de la princesse « indienne » – dont on a construit une image toute différente, ne la montrant jamais accoutrée de cette façon trop

¹¹⁰ Les œuvres *New Wilderness* (1995) et *From the Same Earth* (1995) de Belmore créées pour l'exposition *Longing and Belonging : from the Faraway Nearby* au SITE Santa Fe en 1995 réfléchissaient aussi à la marchandisation de l'image des Amérindiens à des fins touristiques. Voir la description de sa performance ainsi que de la murale de tasses à café à l'effigie de chaque état traversé lors de son périple de Thunder Bay à Santa Fe dans Hebdige, Dick (dir.). 1995. *Longing and Belonging : from the Faraway Nearby* *Op. cit.*, p. 135-136; images p. 8, 138.

¹¹¹ Hooper et Burland, cités par Price. 1995. *Arts primitifs: regards civilisés*. *Op. cit.*, p. 18.

¹¹² Christensen, cité par Price. 1995. *Ibid.*

encombrante pour courir dans les bois, rêvasser dans un canot au clair de lune ou poser devant l'objectif d'un photographe dans une pause sexy façon *pin up* des années 1950¹¹³.

À la fois fétiche valant pour l'artiste, relique d'une performance dont elle conserve la trace et œuvre d'art signée et datée, *Rising to the Occasion* évoque de manière exemplaire ce que Nathalie Heinich propose d'appeler l'« objet-personne », cette chose aux statut et pouvoir extraordinaires, à laquelle on réserve un traitement équivalent à celui destiné à une personne. Évoluant au sein d'un régime de croyance, l'« objet-personne » a la particularité de se voir augmenter de significations extrinsèques à sa matérialité, une situation qui lui confère des pouvoirs et responsabilités qui sont ceux d'une personne humaine insubstituable¹¹⁴. En tant que fétiche se substituant à l'artiste – individu jouissant d'un statut particulier dans les sociétés occidentales – la robe acquiert une crédibilité qui lui permet de faire entendre un discours qui, autrement, n'aurait peut-être pas été reçu¹¹⁵. Relique « authentique » de la performance, amputée de son contexte performatif dans le musée, elle devient porteuse d'une critique des modes de présentation de ces autres artefacts – masques sans costume et cérémonie accrochés aux murs comme des toiles ou autres objets dont l'importance provient en grande partie de leur usage sacré, oblitéré par le musée – auxquels on a retiré leur sens original afin de leur attribuer une valeur convenant mieux à nos paramètres esthétiques. Portée par un mannequin sans visage dans les salles d'exposition, elle se transforme en œuvre d'art dont on s'attend à ce qu'elle remplisse une fonction plus large de représentation de la culture dont elle est issue, une responsabilité qu'on ne fait plus porter qu'aux objets – artefact ou œuvres d'art – de

¹¹³ Voir le catalogue de l'exposition *Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontière* montée par Oboro en 1995, et le texte de Valaskakis cité précédemment, dans lequel elle souligne que les images de princesses indiennes prenaient généralement pour modèle des femmes occidentales blanches, déguisées en Amérindiennes pour l'occasion, ce qui a contribué encore plus à la construction d'une représentation mythique et fictive de la femme amérindienne. Valaskakis. 1995. « Sacajawea et ses sœurs : les images et les Indiennes ». *Op. cit.*, p. 20.

¹¹⁴ Heinich, Nathalie. 1993. « Les objets-personnes : Fétiches, reliques et œuvres d'art ». *Sociologie de l'art*, no. 6, p. 25-55.

¹¹⁵ Il est intéressant de mentionner que dans la pratique artistique de Rebecca Belmore, ce sont souvent à des objets qu'est attribué le rôle d'évoquer le corps et, métaphoriquement, l'individu; dans ce cas-ci, tout comme pour les performances *For Dudley* (1997) et *Vigil*, c'est le vêtement qui remplit cette fonction, alors que d'autres fois, dans *Bury my Heart* et *blood on the snow* par exemple, ce sont des chaises qui appellent la présence humaine.

source non occidentale¹¹⁶. Contournant cette obligation, l'œuvre propose une représentation alternative de l'identité amérindienne, une image qui, parce qu'elle admet l'avènement de transformations et d'adaptations, permet une remise en question du concept même d'identité « essentielle ».

Ainsi, c'est autant par sa critique des caractéristiques stéréotypées attribuées aux Amérindiens que par sa parodie de l'image populaire mythique de la royauté que cette œuvre est intéressante. Réunissant à la fois des symboles faisant allusion aux identités culturelles canadienne, britannique et amérindienne, elle montre que non seulement l'identité amérindienne ne doit pas être essentialisée, mais l'identité canadienne non plus, cette dernière s'étant construite en lien avec les Anglais et les Français lors de la colonisation. Par son allusion à l'histoire du Canada, Belmore rend insoutenable, tout autant pour les Amérindiens que pour les Canadiens, l'idée voulant que les cultures évoluent en vase clos, ce qui sera développée davantage dans le chapitre suivant. *Rising to the Occasion* devient du même coup un symbole de l'inévitable métissage entraîné par la colonisation et, aujourd'hui, par la mondialisation, suggérant le fait que toute identité est nécessairement hybride, marquée par les échanges, les adaptations, les transformations. Consciente de l'imbroglio auquel donne lieu ce phénomène, l'artiste n'hésitera d'ailleurs pas à faire preuve de prudence en abordant ce sujet en entrevue :

Certains Autochtones s'identifieront seulement à leur nation autochtone. Même s'il y a un aspect de résistance à ça, je veux faire attention de ne pas limiter mon identité ou faire preuve de candeur à propos de la complexité de ces structures sociales ou politiques qui, pour le meilleur et pour le pire, ont encadré mon expérience. Mon travail se passe vraiment à l'intersection de plusieurs identités. C'est voir comment elles agissent ensemble, souvent par l'intermédiaire de mon propre corps et les relations de pouvoir qui l'affectent, et c'est ce que mon travail signifie.¹¹⁷

¹¹⁶ Rick Hill souligne d'ailleurs à ce sujet que suite à des plaintes au sujet d'artistes ayant été présentés comme Amérindiens alors que leur descendance semblait questionnable, la majorité des expositions et festivals promouvant l'art amérindien exigent des preuves écrites de l'identité amérindienne des artistes désirant y participer. Face à cette situation, Hill se demande ce qui fait l'authenticité d'une œuvre amérindienne : « Is it the content of the art work or the blood quantum of the artist that matters the most? », ce à quoi il ajoute « It is a question that uniquely faces Indian artists. no other group is being asked to defend the validity of their art in the same way. » Voir Hill. 1992. « Neo-Native Art : New Approaches to Traditionnal Thinking ». *Op. cit.*, p. 49-50.

¹¹⁷ Watson, Scott. 2005. « Interview ». In *Fountain, op. cit.*, p. 38-39.

S'affichant en ne respectant pas la cohérence du système de l'« amérindianité », qui aurait exigé qu'elle porte des plumes et des peaux de manière à être automatiquement identifiable par la majorité, Belmore fait de son corps un lieu de résistance subvertissant les déterminations identitaires qui lui sont imposées. Par leur aspect performatif, des énonciations effectuées au présent, ces œuvres font aussi montre de la marge de manœuvre de l'artiste qui, après s'être appropriée autant les symboles amérindiens que ceux de la culture populaire, se permet de les re-produire de façon personnelle afin d'articuler son individualité. Comme elle le précise, « je pense souvent à mon expérience d'être en marge du savoir des Anishinabe, mais c'est grâce à la pratique de l'art que je trouve quelquefois des connexions avec ces idées [...] l'art me permet de leur donner de la visibilité dans un monde plus vaste.¹¹⁸ » Ainsi, de lieu étiquetant la culture amérindienne en la fixant dans un espace atemporel et anhistorique le musée devient, par l'entremise des œuvres d'art contemporain amérindien qu'il présente, un endroit d'où il est aussi possible de critiquer les idées reçues auxquelles il est lui-même à l'origine, un rôle que la pratique artistique de Rebecca Belmore contribue largement à rendre visible.

¹¹⁸ Watson. 2005. *Ibid.*, p. 37.

CHAPITRE III

La rhétorique essentialiste canadienne et les œuvres de Jin-me Yoon

C'est en 1968, soit un an après le changement de la loi sur l'immigration qui restreignait l'arrivée au Canada d'immigrants en provenance des pays asiatiques, que Jin-me Yoon, alors âgée de huit ans, sa mère et ses deux sœurs, rejoignent leur père, au Canada depuis déjà deux ans pour parfaire ses connaissances en médecine. À peine dix jours après son arrivée à Vancouver, Jin-me Yoon commence l'école en anglais, une situation qui ne semble pas lui être problématique puisqu'elle démontre rapidement de la facilité et de l'enthousiasme face à cette nouvelle langue. Suivant les conseils d'amis de la communauté coréenne de Vancouver, les parents de Jin-me Yoon lui assigne un prénom anglophone alternatif afin de faciliter son intégration : en dehors de la famille et de la communauté coréenne, Jin-me Yoon deviendra Alina et ce jusqu'en 1980, année où elle décidera de reprendre son prénom original. En 1971, suite au déménagement de la famille dans un nouveau quartier, Yoon se retrouve dans une école dont la population comprend très peu de minorités visibles, une situation qui se perpétuera jusqu'à son entrée à l'Université de la Colombie-Britannique. Bien que la famille Yoon continue de fréquenter sur une base régulière les membres de la communauté coréenne de Vancouver, ce nouvel environnement sensibilise l'artiste qui prend davantage conscience de sa différence raciale et culturelle, une expérience qui a sûrement contribué à nourrir sa pratique artistique¹. Yoon affirme d'ailleurs, dans un entretien accordé à Monika Kin Gagnon, puiser à même son histoire personnelle pour la création de ses œuvres, une démarche qui ne limite pas son travail à une simple exploration autobiographique; bien au contraire, c'est le thème de l'immigration et ses répercussions à l'échelle de vies individuelles, la sienne mais aussi celle des autres, qui l'intéresse². Deux avenues sont explorées par le travail de l'artiste, dont certaines œuvres comme *(Inter)reference, Part I : (Im)permanent (Re)collection* (1990) ou *Part II : (In)authentic (Re)search* (1990), *Screens* (1992) et *Body A Thread Dis Ease A Mountain* (1993) portent sur son histoire familiale ainsi

¹ Pour plus de précisions sur les informations biographiques mentionnées, voir Knights, Karen. 1990. « Chronology ». Chap. in *(Inter)reference, Part II : (In)authentic (Re)search*, n. p. Vancouver : Women in Focus Society.

² Gagnon, Monika Kin et Jin-me Yoon. 1998. « Other Conundrums ». In *Between Departure and Arrival*, sous la dir. de Judy Radul, p. 54. Vancouver : The Western Front.

que son attachement à la culture coréenne alors que d'autres, *Souvenirs of the Self* (1991), ou *A Group of Sixty-Seven* (1996), abordent les conséquences engendrées par cette histoire quant à la manière dont son entourage canadien perçoit son identité. Ainsi, ce sont bien les enjeux de la représentation visuelle de l'identité, tant ethnique que de genre, qui forment le cœur de la réflexion artistique de Jin-me Yoon.

(Inter)reference, Part I: (Im)permanent (Re)collection et *(Inter)reference, Part II: (In)authentic (Re)search* se penchent sur les connaissances des orientalistes, qui ont façonné l'imaginaire des Occidentaux quant à l'Orient et aux Asiatiques. Véhiculées par les discours scientifiques du 19^e siècle, les institutions muséales et les photographies issues des voyages ethnographiques – tous des systèmes restrictifs et prescriptifs auxquels Yoon fait directement allusion dans ces deux installations –, ces notions, stéréotypées, ont servi de base à la création de types supposés représentatifs de l'ensemble des populations de ce coin du monde, l'Orient ayant d'abord été imaginé sous la forme d'une unité géographique, culturelle, linguistique et ethnique. Légitimant le mythe d'une identité homogène propre à tous les Orientaux, peu importe leur provenance nationale, cette vision typologique de la réalité a ouvert la voie à l'avènement des grandes catégories défendues ensuite par les théories du multiculturalisme. Ces théories se font reprocher de maintenir des définitions identitaires stables prenant pour acquise la permanence des caractéristiques qu'elles assignent aux différents groupes représentés³. Or, ce sont justement ces attributs essentialistes, jugés objectifs et neutres, que Yoon déconstruit dans ces deux œuvres en rendant le spectateur conscient de la construction des représentations visuelles qui les ont supportés.

Alignant au mur verticalement (*Part I*) ou horizontalement (*Part II*) (fig.3.1) des tiroirs noirs munis de serrure évoquant les environnements institutionnels, l'artiste donne le ton à partir duquel interpréter ces deux installations. Alors qu'*(Inter)reference, Part I: (Im)permanent (Re)collection* fait davantage référence au pouvoir des institutions muséales responsables de

³ Dénonçant le multiculturalisme canadien de manière à révéler son incapacité à prendre en compte le renouvellement culturel, Richard Fung affirme : « It champions a notion of cultural difference in which people are encouraged to preserve cultural forms of song and dance they didn't practice before they came to Canada. » Fung, 1990. « Multiculturalism reconsidered ». In *Yellow Peril Reconsidered : Photo, Film, Video*, sous la dir. de Paul Wong, Monika Kin Gagnon et Richard Fung, p. 18. Vancouver : On Edge.

la présentation d'artefacts, de spécimens et d'objets d'art, ce que son titre indique par l'allusion aux collections permanentes fragmentaires, qui se veulent exhaustives, de ce genre d'institutions⁴, *(Inter)reference, Part II : (In)authentic (Re)search* questionne plutôt la valeur d'objectivité accordée aux idées reçues servant de définition à l'« Orient ». Accrochés à une hauteur qui nous permet d'en apercevoir le dessus, chacun des neuf tiroirs d'*(Inter)reference, Part II* (fig.3.2) possède une paroi supérieure givrée dont une seule section est parfaitement transparente. Agissant à la manière d'un cadre, elle ne laisse transparaître qu'une partie de la photographie sous-jacente, située à l'intérieur du compartiment coulissant. Une fois le tiroir ouvert par contre, la totalité de la photographie devient visible et nous réserve des surprises : par exemple, alors qu'une portion de l'image laissait paraître le visage « soumis » d'une jeune femme asiatique – une représentation allant dans le sens des images stéréotypées auxquelles on nous a habitués –, la totalité du portrait nous la montre dans une position acrobatique inusitée⁵, un mécanisme permettant à l'artiste de souligner la construction de l'image photographique, reposant notamment sur le principe du cadrage.

Yoon suggère par cette stratégie le point de vue de l'Autre, réduit au silence par l'empressement des spécialistes occidentaux à le situer et à l'expliquer à partir de leurs propres principes, un point de vue qui vient brouiller les catégories établies par les sciences du 19^e siècle, à partir desquelles il est traditionnellement perçu. Ces catégories, assimilées par les discours populaires au point de paraître naturelles, sont problématiques selon Edward Said, qui reproche au chercheur orientaliste de présumer que tout type humain défini par lui (l'Oriental, le Sémite, l'Arabe) équivaut parfaitement à l'individu réel qu'il est censé représenter⁶. L'inconvénient de cette perspective est qu'elle fait disparaître l'individu singulier qui ne devient qu'un porteur des valeurs, idées et positions du groupe auquel il appartient, une généralisation hâtive et simpliste critiquée par l'artiste. Ainsi, c'est afin de révéler la complexité des identités individuelles que Jin-me Yoon n'hésite pas à faire référence à ses propres expériences de vie dans une majorité de ses œuvres subséquentes.

⁴ Sur l'œuvre de Jin-me Yoon, voir l'interprétation de Karen Knight. 1990. « Essay ». Chap. in *(Inter)reference, Part II : (In)authentic (Re)search*, op. cit., n. p.

⁵ Cet exemple est tiré d'un article présentant l'exposition. Voir Rosenberg, Ann. 1990. « One-person views on things not as they seem ». *The Vancouver Sun* (Vancouver), 17 novembre, p. D-10.

⁶ Said. 2005 (1978). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil. p. 263.

Screens (fig.3.3, 3.4), une installation que Yoon qualifie d'« autobiographie culturelle⁷ », fait justement partie de ce corpus d'œuvres à tendance plus personnelle. Formée de trois paravents présentant des photographies dont l'aspect formel et les sujets rappellent l'album de famille, elle donne aussi à voir des documents officiels d'immigration et des passages textuels extraits d'une lettre ainsi que du journal de jeune fille de sa mère, tous deux écrits en *Han-gul*, l'alphabet coréen, et traduits en anglais, du moins dans la version publiée de l'œuvre parue dans un numéro de *Ms Magazine*⁸. Plutôt que de simplement témoigner de son histoire familiale, Yoon s'interroge dans cette œuvre sur l'existence présumée d'une origine naturelle et transparente de l'identité, un rôle assigné, dans son cas, à l'identité nationale coréenne, une source fiable sur laquelle elle devrait pouvoir compter en situation de confrontation identitaire. Le portrait complexe qu'elle propose de la Corée se révèle par contre beaucoup moins homogène qu'on ne pourrait d'abord l'imaginer. À travers la lecture des fragments de textes choisis et des images produites par l'artiste, on découvre une culture marquée par l'occupation japonaise précédant la Première Guerre mondiale et l'occupation américaine suivant la Seconde Guerre mondiale. Le partage de la Corée en un bloc communiste et un bloc capitaliste, une division montrée par la carte géographique incluse dans l'œuvre – à laquelle fait écho une image de la coiffure traditionnelle coréenne montrant des cheveux noirs parfaitement séparés par une raie soignée – contribue aussi à révéler l'« hétérogénéité originaire » du lieu de provenance de l'artiste, qui résulte d'une histoire d'échanges et de transformations qui nous empêche d'en considérer la culture comme un produit pur et authentique⁹. De plus, une forme de confrontation mère-fille est traduite visuellement dans cette œuvre qui témoigne du fossé qui s'est créé entre Yoon et sa mère, pôle de transmission de la culture d'origine, une situation qui rappelle le concept de la génération 1.5. Caractéristique des enfants vivant une expérience de migration entre l'âge de douze à dix-huit ans, la génération 1.5 concerne des jeunes ayant grandi dans une cellule familiale calquée sur celle de leur pays d'origine, s'opposant au milieu social et éducatif

⁷ Selon la description de l'œuvre dans Farver, Jane. 1993. *Across the Pacific. Contemporary Korean and Korean American Art*. Queens, New York : The Queens Museum of Art, p. 46.

⁸ Cette version est présentée comme un essai visuel par Jin-me Yoon, et introduit par un court texte de Smith, Nancy. 1993. « Screens : Exploring The Ties That Bind ». *Ms Magazine*, vol. 4. no. 2 (sept-oct). p. 44-49.

⁹ Voir l'analyse proposée par Hyun Yi Kang de cette œuvre. Kang. 1998. « The Autobiographical Stagings of Jin-me Yoon ». In *Between Departure and Arrival*, op. cit., p. 37-42.

propre à leur pays d'accueil, à un âge où le développement normal de l'adolescent comprend déjà un processus de détachement et de renversement de l'autorité parentale¹⁰. Bien qu'elle soit arrivée à un plus jeune âge, Jin-me Yoon, affectée par son changement d'environnement, précise que c'est à travers sa production artistique qu'elle cherche à surmonter et à comprendre son sentiment persistant d'« être déplacée »¹¹.

L'installation *Body A Thread Dis Ease A Mountain* (fig.3.5), plutôt que de regrouper les informations biographiques de l'artiste sur des panneaux circonscrits, les disperse dans l'espace d'exposition. Composée de treize images encastrées dans des boîtiers lumineux accrochés aux murs et reliés par du filage électrique rouge, convertissant les liens de sang en fil conducteur de la narration, cette œuvre oblige le spectateur à se déplacer dans l'espace afin de lui-même produire, par ses allées et venues entre les images, la cohérence de l'histoire qui nous y est transmise. En plus des documents portant sur son expérience personnelle, l'installation contient aussi des informations traitant du meurtre de Vincent Chin, un crime racial haineux perpétré à Détroit en 1982, soit à peine à quelque kilomètres au sud de Windsor, où cette installation a été présentée pour la première fois¹². Battu à l'aide d'un bâton de baseball par deux chômeurs du secteur de l'automobile blâmant les Japonais pour leur perte d'emploi, Vincent Chin est mort en substitut. Pris pour un Japonais alors qu'il était un immigrant originaire de la Chine, Chin a été victime du regard stéréotypé occidental, appréhendant les ethnies asiatiques à partir d'une catégorie fourre-tout détruisant les distinctions ethniques au profit d'une image généralisable, celle de la race asiatique. Par l'allusion à ce crime, souvent considéré comme le point de départ du mouvement

¹⁰ Le concept de la génération 1.5 est rapidement mentionné dans le catalogue de l'exposition *Across the Pacific : Contemporary Korean and Korean American Art*, où il est précisé que c'est la communauté coréenne qui aurait été la première à employer cette expression (Farver. 1993. « Introduction ». *Op. cit.*, p. 7.). Le Musée des beaux-arts de Queens a par contre récemment produit une exposition autour de ce concept, présentée du 10 juin au 2 décembre 2007, qui le précise davantage. Aucun catalogue n'a été préparé suite à cette exposition, mais un blog (<http://queensmuseum.blogspot.com/>), sur le site du musée, contient des textes explicatifs et des témoignages.

¹¹ Yoon, citée par Elaine H. Kim. 1993. « A Different Dream : Eleven Korean North American Artists ». In *Across the Pacific : Contemporary Korean and Korean American Art*, *ibid.*, p. 21.

¹² Jin-me Yoon tente toujours de prendre en considération le contexte historique et géographique de l'endroit où son travail sera exposé, quitte à le transformer afin de mieux faire référence aux histoires portées par le lieu de présentation, ce qui nous permet de considérer son œuvre comme étant *site-oriented*. Gagnon et Yoon. 1998. « Other Conundrums ». *Op. cit.*, p. 57.

panaméricain luttant pour la reconnaissance des droits des minorités asiatiques¹³, l'artiste met en évidence la nature contextuelle de l'identité, affirmant qu'« il est tout aussi possible d'être à la fois soi et l'autre simultanément que de passer d'une position à l'autre selon le contexte intersubjectif et social¹⁴ » au sein duquel on se trouve. Ainsi, on pourrait « hériter » d'une identité qui nous est imposée par un regard extérieur attribuant un ou des sens spécifiques à nos traits physiques particuliers, une situation qui témoigne tout autant de la construction de l'identité que de la précarité des signifiants visuels employés afin de l'identifier. Les méprises dont ont été victimes Vincent Chin et Jin-me Yoon en sont un bel exemple : bien qu'Américain de descendance chinoise, Chin, dans le contexte de la crise du secteur de l'automobile à Détroit, s'est vu identifié comme un Japonais alors que Jin-me Yoon, à son arrivée à Vancouver, une ville davantage marquée par des vagues d'immigrations chinoises et japonaises, s'est faite traiter de *jap* et de *chink* malgré son origine coréenne¹⁵.

Inserée à la fois dans *Screens* et dans *Body A Thread Dis Ease A Mountain*, la photographie de passeport ayant servi de preuve d'identification de la mère et de ses trois filles lors de leur immigration en 1968 s'accompagne dans ces deux œuvres de son double. Reprise exacte de la composition, cette version contemporaine de l'image montre les mêmes individus beaucoup plus âgés, l'écart temporel entre les deux prises de vue étant accentuée par les nattes de l'artiste qui, bien qu'appropriées pour une enfant de huit ans, semble plutôt déplacées sur la tête d'une femme de trente ans. Le passeport, document essentiel au passage des frontières nationales, est la preuve la plus importante de l'identité de son détenteur, qui doit ultimement correspondre au portrait inséré entre ses pages. Ce rôle de certification de l'identité joué par le portrait ne repose par contre que sur le critère d'une reconnaissance visuelle, la photographie ne témoignant que de l'identité « superficielle » inscrite à la surface du corps de l'individu. Ainsi, la photographie de passeport reposerait non seulement sur la croyance en l'objectivité et en la transparence du signe photographique, référant

¹³ Yip, Alethea. 1997. « Remembering Vincent Chin ». *Asian Week*, vol. 18, no. 43 (5-13 juin), disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.asianweek.com/061397/feature.html>. Consulté le 8 octobre 2008.

¹⁴ Jin-me Yoon citée par Karen Knights dans 1990. « Essay ». *Op. cit.*, n. p. Traduction libre de l'anglais.

¹⁵ Pour plus de précisions sur ce concept d'une identité héritée du contexte dans lequel le sujet évolue, voir l'entretien de Jin-me Yoon avec Monika Kin Gagnon. 1998. « Other Conundrums », *op. cit.*, p. 49-50.

véritablement à l'identité de celui qu'il représente, mais aussi sur la capacité du corps à révéler une identité vraie et permanente¹⁶. Hyun Yi Kang, analysant le redoublement du portrait que nous présente Yoon, sous la forme d'un diptyque symétrique dans *Body A Thread Dis Ease A Mountain* ou d'une paire d'images situées côte à côte dans *Screens*, suggère qu'il insinue un doute dans l'esprit du spectateur, l'amenant à s'interroger sur la capacité du signe visuel à authentifier l'identité de celui qu'il représente¹⁷. Abordés à partir de cette attitude sceptique, les souvenirs racontés dans les extraits textuels présentés par l'artiste acquièrent un statut tout aussi questionnable que celui du portrait photographique. La mère de Yoon relatant le moment où, jeune fille, elle s'est mise à rêver à l'idée de pouvoir un jour se rendre en Amérique, le passage d'une lettre envoyée en Corée par cette dernière peu après l'arrivée de la famille à Vancouver, et finalement un commentaire fait à sa fille dans lequel elle avoue son incapacité à comprendre son travail artistique, qu'elle trouve trop sérieux, sont tout autant des histoires reprises et sélectionnées par l'artiste que des constructions narratives découlant d'un processus de remémoration qui n'est pas transparent. Comment cette lettre, envoyée en Corée, s'est-elle retrouvée entre les mains de Yoon? Puis, comment l'artiste peut-elle certifier, à partir du récit probablement romancé qu'en a fait sa mère, du déroulement des événements qui ont mené sa mère à espérer secrètement se rendre aux États-Unis alors que Yoon n'était pas encore née?

Comme le souligne Renee Baert dans le texte d'introduction à l'exposition « Margins of Memory », la remémoration n'est pas un acte passif par lequel remonte à la surface la version exacte des événements passés; au contraire, le regard rétrospectif jeté sur les événements du passé à partir d'un point de vue contemporain implique une réinterprétation de ce passé à la lumière du contexte présent. Les fragments qui émergent à la surface de la mémoire sont ainsi organisés afin de former une trame linéaire parmi d'autres possibles, excluant certains détails jugés inopportuns au profit de la mise en évidence d'autres informations considérées essentielles au moment de l'acte de remémoration. Ce processus illustre bien le fait que les documents, preuves et autres sources informatives ne portent pas en eux-mêmes leur vérité mais dépendent toujours de l'interprétation qui peut en être faite. Voilà pourquoi notamment

¹⁶ Levitt, Nina. 1992. *Body Takes*. Toronto : Toronto Photographers Workshop, n. p.

¹⁷ Kang. 1998. « The Autobiographical Stagings of Jin-me Yoon ». *Op. cit.*, p. 40.

les fragments d'histoire présentés dans les narrations visuelles installatives *Body A Thread*, *Dis Ease A Mountain* et *Screens* ne nous permettent pas de dresser le véritable portrait de la vie de l'artiste. C'est que tout comme un portrait photographique, qui n'enregistre que l'image extérieure de celui qui pose à un moment précis de son existence, le portrait narratif ne peut être complet puisque la narration, en ne cadrant qu'une partie de l'histoire de manière à lui donner un semblant de cohérence et d'unité, exclut plusieurs détails jugés superflus¹⁸. Ainsi, ce sont à ces écarts constitutifs du portrait et de la narration que les installations de Yoon sensibilisent le spectateur, ne lui montrant que des extraits, des pistes, et lui laissant le soin de relier entre eux les éléments dispersés à travers les paravents ou l'espace de la salle d'exposition.

Ces trois œuvres introduisent donc la stratégie artistique prise par Yoon, qui consiste à citer les principes ayant servi à contrôler la représentation des identités pour ensuite les subvertir, rendant ainsi visible la rhétorique des images. S'appuyant sur son histoire personnelle, l'artiste montre que les catégories homogènes, tant au plan des représentations raciales que des représentations du genre, écrasent les différences et simplifient à outrance la complexité des identités individuelles de ceux qu'elles prétendent représenter, oubliant que l'identité n'est pas le fait d'une seule caractéristique mais résulte plutôt de la rencontre de plusieurs facteurs qui se modifient constamment. Plutôt que de simplement répondre aux stéréotypes négatifs produits par la culture dominante en en proposant des versions positives, Yoon questionne les fondements mêmes du concept de représentation : est-il possible de représenter visuellement et linguistiquement la complexité de l'identité changeante des individus ou l'idée même d'une représentation implique-t-elle nécessairement une mise en forme définitive, et donc inadéquate, de l'identité? Insistant sur le fait que l'identité est contextuelle, donc historiquement et géographiquement située, elle réfléchit plus précisément, dans *Souvenirs of the Self* et *A Group of Sixty-Seven*, à la construction de l'identité canadienne et aux différentes stratégies qui ont été employées pour en diffuser une

¹⁸ Sur la narration, voir White. Hayden. 1980. « The Value of Narrativity in the Representation of Reality ». *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1 (Automne), p. 5-27. Pour un bref aperçu de l'histoire du portrait allant dans le sens de cette analyse, consulter Sherrin. Bob. 2002. « Visible and Unknowable ». In *Facing History : Portraits from Vancouver*, sous la dir. de Karen Lovc et Bob Sherrin, p. 141-149. North Vancouver : Presentation House Gallery.

image essentialiste et donc, exclusive. Après s'être attardée à déconstruire les systèmes par lesquels elle – une immigrante d'origine coréenne, citoyenne canadienne depuis 1971 – est perçue dans le contexte canadien, Yoon propose, dans l'installation *between departure and arrival* (1996-1997), une façon alternative de penser l'identité et son corollaire le chez-soi, non plus ancrés dans un territoire mais plutôt dans une histoire personnelle. En prenant le relais de la fonction de continuité assurée traditionnellement par le concept de « maison », le sujet transforme, par sa propre histoire, une inscription contingente en une succession de choix assumés.

3.1 Jin-me Yoon, le Groupe des Sept et l'émergence d'une identité canadienne

Présentée pour la première lors d'une exposition à la Vancouver Art Gallery, l'installation *A Group of Sixty-Seven* (fig.3.6, 3.7), constituée de deux regroupements de soixante-sept portraits photographiques agencés en grilles devant être disposés sur deux murs adjacents (fig.3.8), a été produite dans les salles mêmes de la galerie lorsque cette dernière a accueilli l'exposition *Le Groupe des Sept : l'émergence d'un art national*. Organisée en 1995 par le Musée des beaux-arts du Canada, cette exposition, qui comprenait notamment la toile *Maligne Lake, Jasper Park* (1924) (fig.3.9), un célèbre paysage des Rocheuses peint par Lawren S. Harris et cité par Yoon dans *A Group of Sixty-Seven*, soulignait le soixante-quinzième anniversaire de la première présentation des œuvres du Groupe des Sept, composé des peintres Franklin Carmichael, Lawren S. Harris, A.Y. Jackson, Frank H. Johnston, Arthur Lismer, J.E.H. MacDonald et Frederick H. Varley. Durant l'exposition, Yoon a invité par petits groupes soixante-sept individus de la communauté coréenne de Vancouver à venir partager un repas à la galerie, pour ensuite les photographier de face devant le tableau de Harris, puis de dos devant *Old Time Coast Village* (1929-1930) (fig.3.10), une représentation picturale d'un village haïda par Emily Carr. La Vancouver Art Gallery ayant matérialisé son engagement d'exposer au moins six mois par année des œuvres du Fonds Emily Carr en inaugurant en 1951 de nouvelles salles expressément dédiées à son travail, il n'est pas étonnant que Yoon ait trouvé au moment même de l'exposition du Groupe des Sept des toiles de Carr accrochées au mur de l'institution¹⁹. Les portraits photographiques produits à cette

¹⁹ Ce facteur illustre bien la tendance de Jin-me Yoon à produire des œuvres prenant en compte tout autant l'histoire et la collection des institutions muséales où elle est amenée à exposer que le paysage

occasion, tous identiques, respectent à peu de choses près les conventions du portrait de studio que sont la lumière neutre, le positionnement central, le cadrage rapproché mettant en évidence le visage de l'individu ainsi que l'emploi d'une « toile de fond », ici les œuvres de Carr et Harris, servant de décor artificiel ancrant le sujet dans un contexte particulier (fig.3.11). Malgré le contrôle strict exercé par l'artiste dans la présentation et la création de l'œuvre, où rien ne semble avoir été laissé au hasard, c'est moins la similarité que la diversité des individus photographiés qui ressort de l'ensemble. Le style, la couleur de leurs vêtements ainsi que leurs accessoires affirment à la fois leur subjectivité et leur refus de se fondre à la majorité, de n'être considéré que comme un exemplaire du groupe. Certaines libertés prises par Yoon face aux conventions du studio sont par contre frappantes : contrairement aux portraits traditionnels, les sujets ne sourient pas, tournant même le dos à la caméra dans la deuxième série d'images. Un panneau rouge de la dimension d'une épreuve photographique, contenant le nom des individus portraturés, accompagne les deux groupes d'images se reflétant les uns dans les autres lors de leur présentation en salle (fig.3.12).

Par son titre, *A Group of Sixty-Seven* fait à la fois référence aux années 1867 et 1967, évoquant respectivement la confédération canadienne et la transformation de la loi sur l'immigration qui restreignait l'arrivée au Canada d'immigrants en provenance de pays asiatiques, ainsi qu'au projet nationaliste du Groupe des Sept, mis en évidence par la citation de la toile de Harris. Les peintres du Groupe des Sept, fermement convaincu qu'un art national devait d'abord émerger du sol canadien pour que le pays puisse devenir un chez-soi pour l'ensemble de ses citoyens²⁰, se sont engagés à produire une forme artistique nationale en peignant des sujets typiquement canadiens – des paysages automnaux et hivernaux – à partir de techniques qu'ils disaient proprement canadiennes. Charles C. Hill, commissaire de la rétrospective *Le Groupe des Sept : l'émergence d'un art national*, précise que leur projet était étroitement lié à un désir de représentation de la population canadienne. En effet, ces

régional, tant matériel que social, du milieu dans lequel l'institution est implantée. Si *Body A Thread Dis Ease A Mountain*, *Souvenirs of the Self*, dans sa version carte postale, et *Touring Home from Away* abordent plutôt le paysage régional du lieu de présentation de l'œuvre, c'est le contexte institutionnel et les collections des espaces où seront présentées *A Group of Sixty-Seven*, *Souvenirs of the Self*, dans ses versions installatives, et *Welcome Stranger Welcome Home* (2002), qui fondent l'idée selon laquelle ces dernières aussi sont *site-oriented*.

²⁰ Mastin, Catharine M. 2002. « Introduction. The Group of Seven in Western Canada ». In *The Group of Seven in Western Canada*, sous la dir. de Mastin, p. 21. Calgary : The Glenbow Museum.

artistes, persuadés que « l'identité [...] se trouv[ait] façonnée par l'environnement », se donnaient pour rôle de « sonder le paysage pour comprendre l'âme canadienne et créer ainsi un art qui rend[e] compte des deux avec fidélité.²¹ »

Emily Carr, l'autre artiste citée par Yoon dans *A Group of Sixty-Seven*, ne faisait pas partie du Groupe des Sept – un club exclusivement masculin – mais peignait à cette même époque, ce qui l'a amenée à avoir des contacts avec certains des membres du Groupe et à exposer en leur compagnie²². Son projet initial, différent du leur, consistait à représenter le plus fidèlement possible les « vestiges à venir » des communautés des Premières nations de l'Ouest canadien, en allant directement les peindre dans leur milieu naturel afin d'en préserver un souvenir authentique pour la postérité. Inscrit dans la veine des théories ethnographiques de l'époque, selon lesquelles les Premières nations, à un stade plus primitif de l'évolution humaine, disparaîtraient au contact de la modernité civilisatrice, son projet a été remarqué par Marius Barbeau, ethnologue au Musée national du Canada (maintenant le Musée canadien des civilisations). Barbeau, travaillant avec le Comité de Préservation des Totems dans l'Ouest canadien, cherchait à sauvegarder ceux de la rivière Skeena – un sujet chaud des années 1920²³. Planifiant conjointement avec Eric Brown, alors directeur du Musée des beaux-arts du Canada, un projet d'exposition sur les artistes, tant modernes qu'amérindiens, de la côte ouest, c'est lui qui a mis Brown en contact avec Carr, dont les œuvres ont par la suite été intégrées à l'« Exhibition of Canadian West Coast Art : Native and Modern », présentée au Musée en 1927. D'ailleurs, c'est justement par cette exposition que l'artiste a fait ses débuts sur la scène artistique nationale, elle qui finira, si

²¹ Hill, Charles C. 1995. *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, p. 20.

²² Doris Shadbolt, dans un ouvrage dédié à l'artiste, évoque la correspondance importante de Carr avec Lawren Harris, suite à leur rencontre lors de l'exposition « Canadian West Coast Art. Native and Modern ». Shadbolt. 1990. *Emily Carr*. Vancouver : Douglas & McIntyre, p. 41. Harris s'est même occupé du Fonds Emily Carr à la mort de l'artiste, ce qui témoigne bien de leur proximité.

²³ Crosby, Marcia. 2002. « T'cmlax'am : An Ada'ox ». In *The Group of Seven in Western Canada*, op. cit., p. 89-112. Crosby, se référant à l'historien Douglas Cole cité par Hill dans son catalogue sur le Groupe des Sept, précise que le sujet semblait important dans les années 1920, tout autant pour la valeur nationale du patrimoine amérindien qu'on s'appropriait que pour sa valeur touristique. L'auteur souligne d'ailleurs que si, sous les ordres de Barbeau, certains Totems ont bel et bien été préservés dans leur emplacement original, les efforts étaient principalement concentrés sur la région de la Skeena, là où passait le train transcanadien, ce qui risquait d'augmenter la clientèle touristique qui emploierait ce moyen de transport, le projet de préservation étant, il faut le dire, financé par les compagnies ferroviaires CNR et DIA.

on en croit la critique, à surpasser en popularité le Groupe des Sept²⁴. Yoon, en citant ces grosses peintures de l'art canadien, retourne donc aux sources de la tradition artistique canadienne, à un moment où, le projet national s'organisant de plus en plus, art et nationalisme se sont retrouvés intimement liés.

Selon Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall, « un artiste qui cite formule un commentaire sur ce qu'il cite, il l'*intérieurise* ou l'*internalise* dans un nouveau réseau de significations.²⁵ » Ainsi, en choisissant de reprendre les œuvres de Harris et Carr dans *A Group of Sixty-Seven*, Yoon les « présente à nouveau dans un contexte inédit²⁶ », non pas pour situer son propre travail artistique dans la lignée de leurs projets respectifs mais bien plutôt pour attirer notre attention sur les manques, les vides sous-jacents aux histoires dont ces artistes, et d'autres à partir de leurs œuvres, se sont fait les défenseurs. Insérant ces toiles dans une installation photographique montrant les portraits d'immigrants coréens de Vancouver, Yoon inscrit son œuvre dans la veine des courants révisionnistes dont ont fait l'objet tant la peinture de Carr depuis les années 1980 que celle du Groupe des Sept depuis les années 1960. Ces courants, tentant de rendre visible l'idéologie sous-tendant la construction de ces paysages, insistent pour dire que ces toiles sont des représentations, des interprétations et donc, qu'elles ne manifestent qu'un point de vue d'une réalité qui était déjà, au moment même où ces artistes l'ont peinte, autrement plus complexe que ce qu'ils n'ont laissé paraître²⁷. C'est donc à cette vision simplifiée de la réalité que s'attaque l'artiste en forçant la rencontre, au sein de ses images, de deux versions différentes de l'histoire de la construction de l'identité canadienne, celle de l'hégémonie blanche et celle de ses Autres, ici les membres de la communauté coréenne de Vancouver.

²⁴ Moray, Gerta. 2006. « Rétrospectives Carr : Modelage et remodelage d'une légende canadienne ». In *Emily Carr. Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, sous la dir. de Charles C. Hill. Johanne Lamoureux et Ian M. Thom, p. 259-279. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada; Vancouver : Vancouver Art Gallery.

²⁵ Chambat-Houillon, Marie-France et Anthony Wall. 2004. « Citer des images ». Chap. in *Droit de citer*, p. 85. Coll. « Langages & Co ». Paris : Éditions Bréal.

²⁶ Chambat-Houillon et Wall. 2004. *Ibid.*, p. 76.

²⁷ Voir à ce sujet le récent catalogue publié sur l'œuvre d'Emily Carr, cité précédemment (Hill, Lamoureux et Thom. 2006. *Emily Carr. Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*) ainsi que l'ouvrage suivant sur le Groupe des Sept : O'Brian, John et Peter White (dir. publ.). 2007. *Beyond Wilderness : The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

3.1.1 La rhétorique nationaliste du Groupe des Sept : le paysage comme métaphore d'une identité essentialiste

Le projet du Groupe des Sept, qui visait ultimement à créer une esthétique nationale porteuse d'un discours nationaliste, a bel et bien inscrit dans la tête des Canadiens et Canadiennes l'idée mythique selon laquelle leur identité serait marquée par les lieux sauvages et le caractère nordique propre à la géographie du territoire canadien, support de l'essence canadienne. Relevant de la tradition picturale plus vaste du paysage romantique du 19^e siècle, qui voyait la nature à la fois comme un paradis édénique – le refuge initial d'une société humaine s'en éloignant de plus en plus par son mode de vie urbain – et comme une rivale terrifiante aux pouvoirs inconnus – devant être dominée par l'intellect supérieur de l'homme rationnel moderne et occidental –, le programme artistique du Groupe, tout comme celui de Carr, entretient bien le double sens dont on gratifiait volontiers toute nature représentée sous forme de paysage. Parfois universalisante, agissant en tant que berceau de l'humanité entière, et d'autres fois particularisante, permettant l'émergence de races nationales différentes les unes des autres, la nature se voyait finalement instrumentalisée à des fins contradictoires et changeantes, au gré des valeurs qu'on cherchait, par elle, à légitimer. Bien que les objectifs du Groupe aient été de représenter la nation dans son entièreté, il reste que ce sont les valeurs de droiture, de réussite et de supériorité de leur auditoire privilégié, la bourgeoisie protestante canadienne anglaise de Toronto²⁸, qui ont davantage nourri leurs œuvres et discours. De ce fait, leur production n'a acquise sa qualité représentative de l'ensemble de la nation que suite à la diffusion nationale dont elle a fait l'objet.

Véhiculant une conception essentialiste de l'identité canadienne, ancrée dans un territoire nordique garantissant, du haut de ses pics enneigés, la blancheur de sa race²⁹, ces œuvres

²⁸ Voir la critique de l'exposition « The Group of Seven : Art for a Nation » (1995) de Lynda Jessup, qui en dénonce ainsi le parti pris : « The introductory panel to the exhibition clearly states, "The Group's goals were nationalist and their prime audience was English Canadian", and yet the show does not address the implications of this. » Jessup. 2007 (1996). « Art for a Nation? ». In *Beyond Wilderness*, op. cit., p. 189.

²⁹ Tous les commentateurs du Groupe des Sept font remarquer la hiérarchie raciale au cœur de leur nationalisme. Voir entre autres l'article de Scott Watson (1994. « Race, Wilderness. Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting ». *Semiotext(e)*, vol. 6, no. 2, p. 97.), qui fait référence aux propos de Fred Housser, un des premiers critiques à faire la promotion du Groupe des Sept et de leur projet, notamment en ces termes : « He proposed that a distinct Canadian race was

défendaient l'idée d'une nation homogène s'opposant fortement aux vagues d'immigrations qui, déjà, menaçaient dangereusement la congruité de cet idéal exclusif. Alors qu'entre 1867 et 1891, le Canada s'est montré très ouvert envers les immigrants, sauf pour l'inauguration d'une taxe d'entrée imposée aux Chinois en 1885, dès 1900, sous l'égide du ministre Clifford Sifton, le pays devient plus sélectif et resserre ses politiques pour tenter de maintenir son hégémonie blanche³⁰. Cela dit, bien avant l'arrivée massive d'immigrants non occidentaux, la constitution particulière du Canada, une fédération issue du regroupement de régions diverses, rendait déjà presque impossible l'idée d'une nation homogène se reconnaissant dans un paysage unique, en l'occurrence celui du Bouclier canadien représenté par le Groupe des Sept, si loin de la réalité quotidienne de la majorité des Canadiens³¹. D'ailleurs, tant les œuvres d'Emily Carr que celles du Groupe des Sept ont été reçues tièdement par la communauté artistique de Montréal, qui a longtemps réagi de manière ambivalente à leurs expositions et à leurs prétentions nationalistes. Claire Gravel, critique au journal *Le Devoir*, faisait encore remarquer en 1990, lors de la troisième rétrospective d'Emily Carr, que « dans le catalogue se trouv[ait] [...] une idéologie "canadian" mal à propos, puisque le véritable pays de l'artiste, celui qu'elle a peint, est la seule côte Ouest.³² »

emerging and that this race found in the wilderness its spiritual home and succour. [...] Identifying the Canadian race with the wilderness and the north, Housser evoked a mystique of snow and "whiteness". Whiteness represented the northern expanses, but it also had racial connotations. »; ainsi que le texte de John O'Brian, citant Lawren Harris : « Harris asserted that Canada's spiritual purpose should be to "shed clarity on the growing American race." » (2007. « Wild Art History ». In *Beyond Wilderness*, op. cit., p. 27. Je souligne.)

³⁰ Informations tirées du site suivant : Commission canadienne des droits de la personne. 2008, 18 août. « Les immigrants ». In *Les droits de la personne au Canada : Perspective historique*. En ligne. < <http://www.chrc-ccdp.ca/fr/getBriefed/1900/immigrants.asp>>. Consulté le 17 octobre 2008.

³¹ Cole Harris s'interrogeait déjà en 1966 quant au réel impact de la géographie nordique présentée comme proprement canadienne sur l'identité des Canadiens : « [...] however important the Shield has been in the development of Canada, only a handful of Canadians have lived there, or anywhere in our non-agriculture north. [...] Canadians have been a people living in pockets between the non-agricultural north and the United States. From the early years of Canada until well into the present century, farming was the principal Canadian occupation, and thus the character of French- or English-speaking Canadians has been drawn more from this agricultural background than from contacts with the Shield. » Harris. 2007 (1966). « The Myth of the Land in Canadian Nationalism ». In *Beyond Wilderness*, op. cit., p. 240.

³² Claire Gravel, citée dans Moray. 2006. « Rétrospectives Carr : Modelage et remodelage d'une légende canadienne », op. cit., p. 277.

La présence insistante de cette idéologie *canadian* au sein du discours entourant les œuvres de Carr lors de cette exposition organisée par le Musée des beaux-arts du Canada pourrait en partie s'expliquer par le raisonnement guidant toutes les actions de l'institution qui, dès ses débuts, appréhendait l'art comme un facteur de développement national³³. C'est notamment cette vision qui explique le grand support accordé par le Musée aux œuvres d'Emily Carr et du Groupe des Sept qui, chacune à leur manière, s'inscrivaient dans la lignée du « paradigme de sauvetage » visant le développement d'un patrimoine national. Carr, face à la menace de l'extinction des Premières nations, tentait d'archiver visuellement ce qui restait de leur héritage, assimilé par certains au passé de la nation canadienne³⁴, alors que le Groupe des Sept, face à la disparition progressive des étendues vierges du paysage canadien, tentait d'en produire au moins un souvenir visuel. Jackson faisait déjà remarquer dans ses journaux des années trente et quarante qu'il était de plus en plus difficile de trouver des lieux pour peindre puisque le taux de pollution augmentait rapidement³⁵, une réalité à laquelle était aussi confrontée Emily Carr. Andrew Hunter, qui a consulté les relevés topographiques des régions où peignait l'artiste, confirme que le développement industriel y avait déjà fait des ravages, ce qui n'est pourtant aucunement visible dans les paysages représentés par Carr³⁶. N'oublions pas que ces étendues naturelles étaient pensées comme le berceau de la race canadienne, marquée par ses origines géographiques, lesquelles la différenciait de ses voisins américains et de ses ancêtres européens, d'où l'importance d'en garder une trace³⁷. Comme le rappelle

³³ Moray. 2006. *Ibid.*, p. 260.

³⁴ Watson, citant Margaret Atwood qui se demande : « What do you do for a past if you are white, relatively new to the continent, and rootless? », répond : « The answer [...] was to take over First Nations history as one's own and to deny specificity to First Nations people's experiences. » Watson, Scott. 1994. « Race, Wilderness, Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting », *op. cit.*, p. 95.

³⁵ Propos rapportés par Manning. 2003. « An Excess of Seeing : Territorial Imperatives in Canadian Landscape Art ». Chap. in *Ephemeral Territories : Representing Nation, Home, and Identity in Canada*, p. 11. Minneapolis : University of Minnesota Press.

³⁶ Hunter, Andrew. 2006. « Emily Carr : Paysage tronqué ». In *Emily Carr. Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*, *op. cit.*, p. 201-211.

³⁷ Pour une analyse du paradigme de sauvetage en lien avec le travail d'Emily Carr, voir la version publiée d'une conférence donnée par Marcia Crosby dans le cadre de la rétrospective d'Emily Carr en 1990 : Crosby. 2007 (1991). « Construction of the Imaginary Indian ». In *Beyond Wilderness*, *op. cit.*, p. 219-222; pour le même type d'argumentation par rapport au Groupe des Sept, voir l'article de Scott Watson qui explique notamment comment, dans les propos entourant le Groupe, on s'est mis à parler du paysage au *passé*, tout comme on le faisait pour les Amérindiens. Watson. 1994. « Race, Wilderness, Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting ». *Op. cit.*, p. 93-104.

Brenda Lafleur, les Canadiens ont souvent été perçus comme des citoyens issus d'un pays sans substance, « où être Canadiens veut dire ne pas être quelqu'un d'autre – ne pas être Anglais, Américain, Asiatique ou Européen.³⁸ » Ainsi, le projet du Groupe des Sept aurait rempli à sa façon ce vide identitaire en affirmant visuellement une identité nationale canadienne se distinguant de plus en plus de celle de la Grande-Bretagne, suite à la fin de la Première Guerre mondiale. Témoignant du statut postcolonial du Canada, ces œuvres confirmeraient la progression vers l'indépendance de la nation canadienne, tant d'un point de vue esthétique que d'un point de vue identitaire – une indépendance qui, ironiquement, s'est affirmée par une reproduction de l'attitude coloniale dont le pays tentait tant bien que mal de se défaire, cette fois exprimée envers les Premières nations.

3.1.2 Le projet esthétique du Groupe des Sept : une véritable affirmation d'indépendance?

Cela dit, plusieurs critiques ont montré à quel point le programme esthétique du Groupe, puisant à même la tradition européenne – le post-impressionnisme, l'art nouveau et les paysages symboliques de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle –, ne correspondait pas à cet esprit de renouveau généralement attribué à leur travail³⁹. Bien qu'ils aient effectivement adapté ces influences aux paysages canadiens, le sens de leur démarche restait plutôt conventionnel. Comme le souligne John O'Brian, faire du paysage national un véhicule d'affirmation identitaire n'était pas une tactique nouvelle : elle a été employée par plusieurs artistes de l'Europe du Nord, des Amériques et des nations du sud aux antipodes de l'Europe, dont certains ont exercé une influence directe sur le Groupe. Harris et MacDonald, s'étant rendus à Buffalo pour voir une exposition d'artistes contemporains scandinaves présentée en 1913, sont d'ailleurs restés très marqués par leur manière de représenter la nordicité. MacDonald leur a même attribuer la paternité de la démarche du Groupe dans ce commentaire sur l'exposition scandinave, prononcé en 1980 lors d'une conférence : « Sauf pour quelques points, les sujets représentés auraient tous pu être canadiens, et nous nous

³⁸ Brenda Lafleur, citant Tony Wilden (1980. *The Imaginary Canadian*. Vancouver : Pulp Press) dans 1996. « “Resting” in History : Translating the Art of Jin-mc Yoon ». In *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*, sous la dir. de Griselda Pollock, p. 219. New York : Routledge.

³⁹ O'Brian. 2007. « Wild Art History ». *Op. cit.*, p. 26-27; et Watson. 1994. « Race, Wilderness, Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting ». *Op. cit.*, p. 96.

sommes dit : “Voilà ce que nous voulons faire avec le Canada.”⁴⁰ » Ainsi, le projet esthétique du Groupe des Sept, plutôt que de découler primordialement d’une émotion ressentie face à la grandeur de la nature *canadienne*, tirerait son origine d’une tradition européenne, voire scandinave, de l’art⁴¹. Ceci s’explique, selon Malcom Andrews, par le fait que le genre du paysage, contrairement à ce qu’on pourrait d’abord penser, n’a pas pour modèle premier la nature mais bien la nature *représentée*. Lorsqu’un peintre veut traduire sur sa toile la nature devant lui, ce sont davantage les conventions propres à la tradition du paysage qui lui servent de guide pour traduire, sous forme de représentation, la vue qu’il a sous les yeux⁴².

De toute façon, à l’époque des voyages entrepris par les peintres du Groupe des Sept, tant vers le nord de l’Ontario que vers l’ouest du pays, le territoire canadien, loin d’être cette contrée sauvage et inhabitée, pure et inexplorée qu’ils ont représentée, avait au contraire depuis longtemps été conquis par les industries minière, forestière, agricole et, de plus en plus, touristique. Dès la fin du 19^e siècle, la construction du chemin de fer transcanadien, employant près de 15 000 travailleurs asiatiques – acceptés au pays puisqu’ils formaient une main d’œuvre bon marché – transformait déjà irrémédiablement le paysage en permettant la circulation de marchandises et de passagers d’un bout à l’autre du continent, concrétisant ainsi la fameuse devise canadienne faisant du territoire un pays relié « d’un océan à l’autre ». Avant d’être exploité pour ses ressources naturelles, le nord de l’Ontario n’était pas non plus vierge de toute trace d’habitation, ses terres ayant été proposées à des fins agricoles par le gouvernement ontarien jusqu’en 1935⁴³. Finalement, habité depuis toujours par les différentes communautés des Premières nations, dont on prédisait la disparition certaine – ce qui n’est jamais arrivée –, le territoire canadien n’avait donc jamais été vacant, contrairement à ce que les discours nationalistes de l’époque du Groupe sous-entendaient.

⁴⁰ MacDonald, cité par O’Brian. 2007. « Wild Art History », *op. cit.*, p. 27.

⁴¹ Il ne faut pas oublier qu’une majorité des artistes du Groupe avaient reçu une formation en art en Europe, qui à cette époque vantait les mérites de la peinture en plein air inaugurée par les impressionnistes, une technique qu’ils reprendront tous sans exception. Reid, Dennis. 2007 (1970). « Introduction to *The Group of Seven* ». In *Beyond Wilderness*, *op. cit.*, p. 106.

⁴² Malcom Andrews, cité par O’Brian. 2007. « Wild Art History ». *Op. cit.*, p. 31.

⁴³ Watson, Scott. 1994. « Race, Wilderness. Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting ». *Op. cit.*, p. 99.

En dépit du fait que le sol canadien avait déjà été colonisé par le capitalisme industriel et l'État, Northrop Frye, un des grands architectes de l'imaginaire canadien, reléguait tout de même aux arts, tant visuels que littéraires, la responsabilité de pénétrer et de s'appropriier la nature canadienne – source du caractère national. En dépeignant les arts comme un outil au service de la colonisation du territoire, Frye présentait le Groupe des Sept comme des agents du projet impérialiste canadien, cherchant à asseoir la supériorité de la race blanche au sein de l'univers « poly-chromatique » des Amériques⁴⁴. Brenda Lafleur et Annette Hurtig, proposant toutes deux une lecture féministe de l'entreprise du Groupe des Sept, évoquent quant à elles l'image de l'artiste-explorateur mâle se rendant maître, par ses représentations peintes, de la terre-mère, le pôle féminin et obscur du mythe national⁴⁵. Bien qu'on ait décrit ces peintres comme des colonisateurs-aventuriers, à l'image des premiers Européens ayant traversé le continent, John O'Brian rappelle que, si certains membres du Groupe ont bel et bien campés et voyagés en sac à dos afin d'atteindre des lieux très reculés⁴⁶, c'est majoritairement adossés aux wagons spécialement aménagés pour eux par les compagnies de transport ferroviaire qui les voyageaient gratuitement⁴⁷, ou encore logés dans les maisons de campagne de leurs riches mécènes de Toronto, que la plupart des membres du Groupe des

⁴⁴ Frye, cité par Watson, affirmait que : « the creative instinct has to do with the assertion of territorial rights. » 1994. *Ibid.*, p. 94-96. Parlant du nationalisme des membres du Groupe des Sept, Watson affirme qu'ils n'aspiraient pas à un pays indépendant, le Canada étant encore à cette époque fortement lié à la Grande-Bretagne, mais voulaient fièrement préserver « a bastion of whiteness in a poly-coloured world », une expression que j'ai traduite par « l'univers poly-chromatique des Amériques » en clin d'œil à cette expression de Gayatri Spivak, citée par Monika Kin Gagnon : « chromatism : basing everything on skin colour... » Gagnon. 1990. « Belonging in Exclusion ». In *Yellow Peril Reconsidered : Photo, Film, Video, op. cit.*, p. 13. Voir aussi les analyses que propose Erin Manning du travail du Groupe des Sept, qu'elle rapproche du projet impérialiste de la colonisation du territoire : Manning. 2000. « I AM CANADIAN : Identity, Territory and the Canadian National Landscape ». *Theory and Event*, vol. 4, no. 4, disponible sur Internet à l'adresse suivante : http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/v004/4.4manning.html; et Manning. 2003. « An Excess of Seeing : Territorial Imperatives in Canadian Landscape Art ». *Op. cit.*, p. 1-30.

⁴⁵ Lafleur, Brenda. 1996. « "Resting" in History : Translating the Art of Jin-me Yoon ». *Op. cit.*, p. 219-227; et Hurtig, Annette. 1996. *The Culture of Nature*. Kamloops : Kamloops Art Gallery, n. p.

⁴⁶ Catharine M. Mastin précise que Harris et Jackson, lors de leur voyage dans les Rocheuses en 1924, ont marché, voyagé en canot et à dos de cheval puis ont campé afin de produire des esquisses représentant des endroits encore jamais explorés du Parc national de Jasper. Mastin. 2002. « East Views West. Group Artists in the Rocky Mountains ». In *The Group of Seven in Western Canada, op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ O'Brian. 2007. « Wild Art History ». *Op. cit.*, p. 32.

Sept produisaient leurs œuvres⁴⁸. Pourquoi représenter ces paysages comme si on les découvrait pour la première fois alors? Scott Watson émet l'hypothèse suivante : en suggérant une représentation vierge de ces territoires, comme s'ils étaient libres de toute forme d'exploitation, le Groupe des Sept favorisait, volontairement ou non, la relance économique des régions du Nord de l'Ontario, puis de l'Ouest canadien, une influence qui ne pouvait que satisfaire leurs supporteurs de la première heure, des directeurs d'entreprises et d'institutions financières de la région de Toronto⁴⁹. Un critique de l'époque a même écrit en 1929 que les œuvres peintes par les « artistes nordiques » dans le Bouclier canadien évoquaient moins la puissance brute de la nature que la réussite financière de ceux qui profitaient des retombées économiques de leurs investissements dans les chemins de fer et le Nickel⁵⁰.

De ce fait, soutenir que l'esthétique du Groupe des Sept représente le point d'origine d'un art typiquement canadien, tout autant qu'affirmer qu'une identité, voire une race proprement canadienne aurait émergé de la géographie particulière du Canada, s'avèrent des positions plus compliquées à défendre. En montrant que les œuvres du Groupe sont des constructions qui, non seulement ont perpétué le projet impérialiste mis en place par la Grande-Bretagne – les œuvres traduisant l'attitude coloniale du Canada envers les Premières nations en s'appropriant visuellement leurs terres –, mais ont aussi fait la promotion du fantasme voulant que la nature canadienne, imaginée, soit productrice d'une race nouvelle, Jin-me Yoon déconstruit le mythe national canadien dans le but d'en désamorcer les réflexes d'exclusions. Comment se fait-il que ces représentations en décalage avec la réalité sociale canadienne, multiculturelle depuis ses débuts – le Canada est, ne l'oublions pas, un pays d'immigrants – aient nourri aussi profondément l'imaginaire des Canadiens, au point où ils se soient dotés, en 1965, d'un drapeau à l'effigie de la feuille d'érable, circonscrite par deux

⁴⁸ Watson. 1994. « Race, Wilderness, Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting ». *Op. cit.*, p. 97.

⁴⁹ Watson. 1994. *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰ Frank H. Underhill, cité par O'Brian. 2007. « Wild Art History ». *Op. cit.*, p. 33.

frontières « côtières » rouges⁵¹, ou encore de billets et de pièces de monnaie aux illustrations de lac, castor, caribou et feuille d'érable dès 1937⁵²?

3.1.3 La diffusion stratégique du Groupe des Sept : les débuts d'une conscience nationale

Dès leurs débuts, les artistes du Groupe des Sept ont cherché à faire voir leurs œuvres au plus grand nombre possible de Canadiens. Suite à la présentation de leur trois premières expositions au Musée des beaux-arts de Toronto, à l'aube des années 1920, ils ont mis sur pied pas moins d'une quarantaine d'expositions de moindre envergure dans des villes canadiennes moins peuplées⁵³. Puis, avec l'aide du Musée des beaux-arts du Canada, la diffusion de leurs œuvres s'est organisée de manière plus systématique. Le projet du Groupe des Sept, allant dans le sens des objectifs du conseil d'administration du Musée, a ainsi fait l'objet d'une intense promotion aux visées éducatives, grâce notamment aux conférences et autres démarches entreprises par Arthur Lismer, puis au programme de diffusion de reproductions sérigraphiques dirigé par le Musée. Lismer, un des membres du Groupe qui s'est davantage concentré à le faire connaître qu'à peindre, a écrit plusieurs pamphlets distribués aux enseignants de l'Ontario, positionnant le Groupe des Sept à l'apogée de l'histoire de l'art canadien. Après avoir occupé plusieurs fonctions officielles dans le réseau institutionnel de l'art⁵⁴, l'artiste a été envoyé par le Musée dans l'Ouest pour donner une série de conférences promouvant l'art canadien, et bien entendu le travail du Groupe des Sept.

⁵¹ Pour une analyse du symbolisme du drapeau canadien en tant qu'héritage du projet du Groupe des Sept, voir Greenberg, Reesa. 1997. « Defining Canada ». *Collapse*, no. 3 (décembre), p. 95-118.

⁵² Daina Augaitis et Sylvie Gilbert, dans le catalogue de l'exposition « Between Views and Points of View » à laquelle Jin-me Yoon a participé, rappellent, en introduisant l'œuvre de l'artiste Barbara Steinman que, pour plusieurs nations, les images figurant sur leur monnaie sont des symboles de tradition et de force, qui les représentent à l'étranger. Augaitis et Gilbert. 1991. « Between Views and Points of View ». In *Between Views and Points of View*, sous la dir. de Gilbert, Augaitis et Berland, p. 3-4. Banff : Walter Phillips Gallery.

⁵³ Lord, Barry. 2007 (1974). « The Group of Seven : A National Landscape Art ». In *Beyond Wilderness*, op. cit., p. 121.

⁵⁴ De 1919 à 1927, Arthur Lismer a occupé le poste de directeur adjoint du Ontario College of Art, pour ensuite devenir en 1927 le Superviseur de secteur éducatif de la Art Gallery of Toronto, aujourd'hui le Musée des beaux-arts de l'Ontario, des fonctions qui ne l'ont pas empêché d'être en même temps le directeur du Ontario Department of Education's Teachers' Training Courses in Art, qui offraient des formations tous les étés à Toronto. Reid, Dennis. 2007 (1970). « Introduction to *The Group of Seven* ». Op. cit., p. 101.

Quant au programme de diffusion de reproductions d'œuvres d'art, élaboré par Brown peu après son arrivée au Musée, il avait d'abord pour but de sensibiliser la population aux beaux-arts en général tout en servant d'outils éducatifs aux enseignants. Dès 1927 par contre, l'orientation de la deuxième série de reproductions s'est précisée, priorisant davantage l'art canadien, une tendance qui favorisait le travail du Groupe des Sept tout en confirmant la mission que s'était donnée le Musée de promouvoir activement l'art d'ici en en reconnaissant la valeur artistique grâce à une politique d'acquisition et de diffusion. Systématiquement envoyées dans les écoles accompagnées des brochures éducatives préparées auparavant par Lismer, ces images se sont retrouvées accrochées aux murs des classes puis intégrées au curriculum des enseignants et ce, dès la fin des années 1920. Une véritable « propagande visuelle » était donc en place, servant de support à un discours nationaliste qui faisait ses premières armes, imposant une vision particulière du pays aux nouvelles générations de citoyens canadiens. Employées pour défendre une identité canadienne essentialiste ancrée dans le territoire canadien, les œuvres du Groupe des Sept ont conséquemment participé à la construction d'une conscience nationale en marquant l'imaginaire de plusieurs générations⁵⁵. Chemin faisant, elles ont indirectement contribué à faire oublier que le Canada est premièrement un pays d'immigrants – un oubli lourd de conséquences puisqu'il a rendu admissible l'exclusion dont on a ensuite gratifié les autres immigrants, notamment asiatiques, qui pourtant ont directement œuvré à la construction du pays tel qu'on le connaît aujourd'hui⁵⁶.

Ces « oublis » – révélateurs de la construction de notre imaginaire national véhiculé par les œuvres du Groupe des Sept et, différemment, par celles d'Emily Carr –, correspondent, dans le langage théorique d'Homi K. Bhabha, à des « moins dans l'origine » qui, en ayant la possibilité de revenir hanter le présent, ont le pouvoir de le transformer. Citées par Yoon dans *A Groupe of Sixty-Seven*, les œuvres de Carr et Harris sont introduites dans un autre régime

⁵⁵ Zemans, Joyce. 2007 (1995). « Establishing the Canon : Nationhood, Identity, and the National Gallery's First Reproduction Programme of Canadian Art ». In *Beyond Wilderness*, op. cit., p. 181-185.

⁵⁶ Faut-il rappeler que la Colombie-Britannique et Terre-Neuve ne se sont ralliés au projet de la Confédération qu'à la stricte condition qu'une ligne de chemin de fer soit construite reliant d'Est en Ouest le territoire, et que ce chemin de fer n'aurait pas été possible sans la main d'œuvre bon marché que représentaient les travailleurs asiatiques?

discursif qui vise justement à faire ressortir les « manques » dont elles sont constituées. Tournant le dos à l'œuvre *Maligne Lake, Jasper Park* de Harris, les citoyens canadiens de la communauté coréenne de Vancouver photographiés par Yoon refusent d'adhérer au discours nationaliste canadien ayant orchestré l'exclusion dont ils ont historiquement – par procuration⁵⁷ – fait l'objet. Dirigeant par contre leur regard vers le village haïda représenté par Emily Carr, ils reconnaissent par empathie le refoulement dont ont été victimes les Premières nations, sans pourtant affirmer qu'ils partagent une même position minoritaire au sein de la nation canadienne, le cas des Premières nations étant foncièrement différent de celui des immigrants⁵⁸. En choisissant une toile qui, tout évoquant les Premières nations, en propose une interprétation occidentale, Yoon dénonce la construction de toute représentation, jamais neutre, transparente ou objective. Elle attire ainsi notre attention sur cette même dynamique au cœur du paysage canadien peint par Harris, une représentation dont le sens premier, tributaire des idéaux sociaux d'une époque⁵⁹, ne peut pas non plus faire office de vérité absolue. Réunissant en un même plan les matrices du nationalisme canadien et des visages aux traits asiatiques, chaque portrait photographique composant *A Group of Sixty-Seven* rend visible le clivage qui sépare « [...] l'image d'une histoire nationale continue et les "failles et les absences" » dont elle se sait constituée.⁶⁰ » L'installation photographique dans

⁵⁷ Cette idée d'une « exclusion par procuration » prend tout son sens lorsqu'on l'envisage sous l'angle des identités et histoires dont héritent les immigrants par leur changement de contexte, des histoires qui ne sont pas les leur mais que le milieu qui les reçoit leur attribue par ignorance, à cause des ressemblances physiques qu'ils partagent avec ceux concernés. Ainsi, dans ce cas-ci, on pourrait penser que les immigrants de descendance coréenne, souvent confondus avec des Chinois ou des Japonais, héritent du fardeau historique chargés d'exclusions dont ces immigrants ont fait l'objet.

⁵⁸ Expliquant cette œuvre à Monika Kin Gagnon, l'artiste affirme qu'il est important, selon elle, que les immigrants s'interrogent quant à leur position en regard de la situation des Premières nations. Elle effleura d'ailleurs encore une fois cette question dans une œuvre subséquente, *Touring Home from Away*, dans laquelle elle se fait photographe en compagnie de John Joe Sark, chef du Grand Conseil Mi'kmaq du district de Epekwitk, à l'Île du Prince Édouard, devant un terrain de golf se trouvant au cœur d'une bataille juridique pour la reconnaissance des droits territoriaux des Premières nations sur l'Île. Voir Gagnon et Yoon. 1998. « Other Conundrums ». *Op. cit.*, p. 59-60 et McCabe, Shauna. 2000. « Visible Veneers : Jin-me Yoon's *Touring Home From Away* ». In *Lost Homelands*, sous la dir. de Annette Hurtig, p. 56. Kamloops : Kamloops Art Gallery; Charlottetown : Confederation Centre Art Gallery & Museum.

⁵⁹ Citant Simon Schama, qui affirme que : « Even landscape that we suppose to be most free of our culture may turn out, on closer inspection, to be its product. », O'Brian en conclut : « The message is that landscape cannot escape the social beliefs and aspirations of its time. » O'Brian. 2007. « Wild Art History ». *Op. cit.*, p. 31.

⁶⁰ Bhabha, Homi K. 2007 (1994). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot & Rivages, p. 262.

son ensemble met ainsi en scène « [...] un récit national hybride qui transforme le passé nostalgique en un “avant” disruptif et déplace le présent historique⁶¹ », l’ouvrant à d’autres histoires, à d’autres points de vue. Ces visages, les « moins » dans le discours de l’origine nationale, rappellent par conséquent l’ambivalence de tout fondement, de tout passé qui, revisité à la lumière du présent, finit toujours par laisser transparaître ses failles et ses oublis.

Situé au centre de l’installation, dévisagé par soixante-sept paires de yeux dont les corps font écran à une vision idéalisée et anhistorique du paysage canadien, le spectateur, en situation minoritaire, éprouve peut-être le sentiment désagréable d’être perçu comme un Autre, un piège qui guette quotidiennement les minorités culturelles, abordées à partir du modèle normatif sous-jacent au multiculturalisme. Se targuant de reconnaître, valoriser et respecter les différences, le projet du multiculturalisme contribue plutôt au maintien et à la diffusion d’une idée simpliste des différences culturelles, les compartimentant au sein d’une grille qui, en érigeant des frontières à ne pas transgresser sous peine de ne plus être reconnu, fige de manière irréaliste les identités qu’elle définit⁶². Catégorisés dans ce système restrictif reproduit au mur sous la forme de deux grilles visuelles, les soixante-sept individus portraiturés, marqués du sceau de l’étrangeté par le discours nationaliste cohabitant avec eux au sein de la représentation, semblent demander : « Comment le statut politique de tout citoyen canadien reçu peut-il être compris à partir d’une simple interprétation de son apparence?⁶³ »

⁶¹ Bhabha, 2007. *Ibid.*

⁶² Bhabha, dans un entretien avec Jonathan Rutherford, explique que le problème avec le multiculturalisme, c’est que : « [...] although there is always an entertainment and encouragement of cultural diversity, there is always also a containment of it. A transparent norm is constituted, a norm given by the host society or dominant culture, which says that “these other cultures are fine, but we must be able to locate them within our own grid”. This is what I mean by [...] a *containment* of cultural difference. » Rutherford et Bhabha, 1991 (1990). « The Third Space ». In *Identity and Consciousness : (Re)presenting the Self*, sous la dir. de Sheila Petty, p. 12. Regina : Dunlop Art Gallery. Jin-me Yoon fait aussi référence aux politiques du multiculturalisme et de l’Indian Act comme des « systems of containment », des systèmes contenant et restreignant les identités qu’elles tentent pourtant de protéger ou de valoriser. Gagnon et Yoon, 1998. « Other Conundrums ». *Op. cit.*, p. 60.

⁶³ Une question posée par Kang, 1998. « The Autobiographical Stagings of Jin-me Yoon ». *Op. cit.*, p. 35. Traduction libre de l’anglais.

3.1.4 Le corps en tant que représentation de l'identité : un signe ou un symbole?

Alors que *A Group of Sixty-Seven* opposait un paysage renvoyant à une construction figée de l'imaginaire national canadien à une diversité de sujets représentés, témoignant du réel paysage social canadien, *Souvenirs of the Self* (fig.3.13) pose plutôt la question suivante : est-ce que les signes corporels caractéristiques d'un individu évoluant dans un contexte historique et géographique particulier traduiraient de manière plus fiable son identité que ne l'ont fait les métaphores universalisantes du Groupe des Sept? Yoon, qui décrit justement son travail artistique comme une réflexion sur l'extériorité du corps jouant le rôle d'un signe identitaire dans un contexte socioculturel spécifique, soulève elle-même cette question dans son entretien avec Monika Kin Gagnon : « Dans un contexte national, quel impact l'extériorité du corps a-t-elle sur notre identité propre et sur les identités qui nous sont attribuées?⁶⁴ » Composée de six photographies, l'œuvre *Souvenirs of the Self* montre Jin-me Yoon qui prend la pose devant l'objectif – toujours la même : visage neutre, les bras ballant le long du corps, les pieds joints, habillée de façon identique –, dans des lieux touristiques bien connus de l'Ouest canadien. On la voit ainsi devant le lac Louise, dans une salle du musée du Parc national de Banff, à côté d'un panneau indiquant le lieu de résidence des travailleurs chinois qui ont œuvré à la construction du chemin de fer transcanadien, au centre d'une artère de Banff puis devant le *Château Lac Louise*. Malgré ses vêtements associés au climat nordique – un chandail de laine de type pull scandinave, des jeans et des souliers bruns « oxford »⁶⁵ – ses traits physiques distinctifs, une chevelure noire coupée au carré et des yeux bridés, trahissent ses origines culturelles distinctes, dévoilant visuellement son affiliation « naturelle » aux communautés asiatiques. Ainsi, on pourrait facilement la prendre pour une touriste en vacances à Banff et pourtant, elle est canadienne depuis près de 20 ans au moment où ses photographies sont prises.

D'abord distribuées sous la forme de cartes postales, ces images ont ensuite été imprimées en grands formats et exposées dans des boîtes lumineuses, accompagnées chaque fois d'une toile du Groupe des Sept appartenant à l'institution exhibant la série. Alors que chaque carte

⁶⁴ Gagnon et Yoon. 1998. « Other Conundrums ». *Op. cit.*, p. 54. Traduction libre de l'anglais.

⁶⁵ Selon la description qui est faite par Kitty Scott, lors de l'exposition de la version installative de l'œuvre à la Edmonton Art Gallery. Scott. 1991. « Touring Home ». In *Constructing Cultural Identity*, sous la dir. de Elizabeth Kidd, p. 4. Edmonton : Edmonton Art Gallery.

postale comportait, à son verso, un court texte de l'artiste écrit en français et en anglais, puis en chinois, en japonais et en coréen, décrivant de manière critique le lieu photographié, c'est au murs que la version installative de l'œuvre présentait l'amalgame de textes et d'images. Bien qu'on aurait pu supposé que les phrases en langues asiatiques reprenaient celles écrites dans les deux langues officielles du Canada, Hyun Yi Kang révèle dans son analyse qu'elles proclament plutôt : « Nous aussi sommes les gardiens de ce pays.⁶⁶ », un message inaccessible au spectateur occidental ne parlant ni le chinois, ni le japonais ou le coréen, qui se voit à son tour exclu. Exposée pour la première fois dans sa version installative à la Edmonton Art Gallery en 1991, *Souvenirs of the Self* s'appropriait alors une œuvre de Harris, *Athabasca Valley, Jasper Park* (1924) (fig.3.14), qui faisait partie de l'exposition permanente « From Sea To Sea : The Development of Canadian Art », relançant ainsi le dialogue amorcé avec *A Group of Sixty-Seven*⁶⁷. Dans cette œuvre, Harris, montrant un arbre isolé, fermement ancré sur les berges d'un lac offrant, en arrière-plan, une vue des Rocheuses enneigées, reprenait un des motifs iconographiques les plus reconnaissables du Groupe, soit l'arbre solitaire résistant vaillamment aux intempéries, rendu célèbre par la toile *The Jack Pine* (1916-1917) (fig.3.15) de Tom Thomson.

Accrochée tout près de l'œuvre picturale, une photographie pratiquement identique à la toile montrait l'artiste presque grandeur nature, posant fièrement devant le lac Louise, une vue enneigée des Rocheuses dans son dos (fig.3.16, 3.17). Yoon, dont la posture contrôlée semblait imiter celle de l'arbre à la *Jack Pine*, rendait bien compte par ce rapprochement de la mécanique du mimétisme colonial qui, ne parvenant jamais à cacher complètement la différence, ne produit que des sujets ambivalents, à la présence partielle, c'est-à-dire « presque le[s] même[s], mais pas tout à fait ». Affichant malgré tout davantage sa différence que sa conformité, l'artiste dénonçait, par ses vêtements faisant tour à tour allusion au mythe du pionnier repoussant les frontières, à la tradition scandinave ayant inspirée le Groupe des

⁶⁶ Kang. 1998. « The Autobiographical Stagings of Jin-me Yoon ». *Op. cit.*, p. 34.

⁶⁷ Lors de l'exposition « Corpus », à la Mendel Art Gallery en 1995. *Souvenirs on the Self* était présentée accompagnée d'une toile de Harris représentant une vue des Rocheuses, appartenant à la galerie, soit *Untitled (mountains near Jasper)*, 1926-1930. Greenville, Bruce, Jessica Bradley et Nicole Jolicœur. 1995. « Corpus ». Saskatoon : Mendel Art Gallery.

Sept ainsi qu'à la colonisation anglaise, de laquelle ce lac tire son nom⁶⁸, le mythe national voulant qu'une race nouvelle, porteuse d'une identité essentielle, ait émergé du sol canadien. En substituant l'image de son corps au symbole de la toile citée photographiquement, elle embrouillait nos réflexes conventionnels de lecture, les caractéristiques asiatiques propres à son image corporelle ne s'inscrivant pas dans une relation d'équivalence avec le sens nationaliste canadien porté par le symbole remplacé. Yoon mettait ainsi en œuvre la stratégie mimétique du double de Bhabha – « presque le même, *mais pas tout à fait* » –, afin d'interroger la capacité du symbole national, par définition un signe au sens maintenu par la tradition, à rendre compte, au présent, de l'identité canadienne. C'est qu'à partir du moment où on ne reconnaît plus l'existence d'une définition anhistorique et essentielle de l'identité canadienne, véhiculée par un symbole unitaire fixé dans le temps pédagogique de la nation, on sape la raison d'être du symbole qui devient alors un signe, constamment transformé par les reprises qui en sont faites au présent, le temps performatif qui admet la diversité de la nation. Devenu arbitraire, le motif de l'arbre apparaît soudainement comme un simple signifiant, comme la composante matérielle d'un signe au sens fuyant qui, sans convention, devient indécidable. Tout comme l'arbre à la Thomson, l'image du corps de la femme représentée se révèle aussi comme un signe à interpréter dans ces photographies qui montrent que l'identité, en tant que construction sociale, est contextuelle⁶⁹.

Le décalage ou la mésinterprétation des signes corporels explorée par Yoon dans *Souvenirs of the Self* met conséquemment en jeu ce qu'on pourrait désigner comme une polysémie du corps. Ces images témoignent justement directement d'une expérience personnelle vécue par l'artiste qui, invitée par la Walter Phillips Gallery à créer une œuvre prenant en compte la réalité géographique ou sociale du site touristique de Banff, s'est sentie agressée par le fait qu'on la prenait systématiquement pour une touriste japonaise en voyage – un sentiment de

⁶⁸ La description se trouvant à l'arrière de la carte postale montrant Yoon devant le lac Louise informe le récipiendaire de la missive que « ce lac a été nommé en l'honneur de la princesse Louise Caroline Alberta, fille de la reine Victoria. »

⁶⁹ J'emprunte cette idée de l'arbre de Thomson comme un signe au sens élastique à Brenda Lafleur. 1996. « "Resting" in History : Translating the Art of Jin-me Yoon », *op. cit.*, p. 219-227.

malaise qu'elle a exploré en produisant ces cartes postales⁷⁰. Montrant à quel point le corps peut être un signe opaque, porteur d'une variété de significations selon le contexte dans lequel il est perçu, Yoon rompt dans ces images avec « la notion unitaire d'équivalence entre image et identité », au fondement de toute l'histoire de la mimésis⁷¹. Prenant pour acquise la relation de transparence unissant le corps (signifiant) à l'identité (signifié) – faisant du visage de l'individu le nœud de son identité –, cette notion d'équivalence a motivé toute la tradition du portrait jusqu'à l'avènement de la psychanalyse, ouvrant la porte au sujet décentré⁷². Contestant cette façon de concevoir le portrait comme un symbole de l'identité de celui qu'il représente, *Souvenirs of the Self* montre que le rapport du corps à l'identité est plus complexe que cette théorie ne le sous-entend.

C'est que le corps est habituellement perçu au sein d'un environnement géographiquement et historiquement situé qui, en étant lui-même porteur de significations, influence l'interprétation qu'on fera de l'identité de celui qui y figure⁷³. Ainsi, face aux photographies de *Souvenirs of the Self*, lorsqu'on a que les indices corporels et le contexte physique des images pour évaluer l'identité du sujet portraituré, il devient difficile de s'en faire une idée claire, les informations mises de l'avant par ces images ne s'organisant pas en une trame cohérente. Qui est cette femme aux traits asiatiques photographiée devant des paysages typiques de l'Ouest canadien, défiant les spectateurs du regard? Que penser de son identité, elle dont les traits nous portent à croire qu'elle n'est pas originaire du lieu où elle se trouve alors que, sur une autre image nous la présentant entourée de touristes caucasiens « venus

⁷⁰ Yoon, introduisant son œuvre dans Kelly, Sue, Lisa Langford, Francesca Lund (et al.). 1993. *Artropolis 93 : Public Art and Art about Public Issues*. Vancouver : A.T. Eight Artropolis Society, p. 147.

⁷¹ Voir l'analyse que fait Diana Nemiroff de la stratégie du double de Bhabha. Nemiroff. 1998. « Traversées ». In *Traversées*, sous la dir. de Nemiroff, p. 24-25. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

⁷² Cage, John. 1997. « Photographic Likeness ». In *Portraiture : Facing the Subject*, sous la dir. de Joanna Woodall, p. 119. New York et Manchester : Manchester University Press.

⁷³ Voir le modèle d'analyse proposé par Carol Laing, qui met en pratique les acquis des théories sur le sujet et sur l'espace en regard du portrait en suggérant qu'il faut approcher l'œuvre en se posant deux questions : *qui* est représenté, à laquelle on répond par une analyse des signes corporels, et *où* est-il représenté, qui exige une analyse du contexte du portrait, un modèle qu'elle présente comme une variation sur le thème des relations fond / forme. Laing, Carol. 1995. *Picture Theory*. Toronto : YYZ. p. 9-10.

profiter des grandes contrées sauvages du Canada⁷⁴ », elle ne semble pas non plus faire partie du groupe? En montrant que le portrait, conçu comme « la représentation d'une personne considéré pour elle-même⁷⁵ », n'est pas nécessairement un véhicule plus fiable que les métaphores paysagères universalisantes du Groupe des Sept pour rendre compte de l'identité, Yoon confirme, avec *Souvenirs of the Self*, « l'analyse de Bhabha selon laquelle l'identité postcoloniale remet[trait] en question, avec persistance, le cadre et l'espace de la représentation⁷⁶ ». *A Group of Sixty-Seven* et *Souvenirs of the Self* nous montraient des représentations paysagères tenant lieu d'images d'un chez-soi national construit par le Groupe des Sept afin d'abriter une identité canadienne exclusive, une appréhension de la réalité basée sur l'idée voulant que les sociétés, les nations et les cultures se distinguent les unes des autres par le fait qu'elles proviennent d'espaces « naturellement » clos, refermés sur eux-mêmes. Les différences culturelles évoluant au sein d'un espace circonscrit déstabilisent par contre cette conception postulant un isomorphisme parfait entre identité, culture, nation et territoire de telle sorte qu'elles obligent une reformulation de cette façon d'envisager les choses⁷⁷. C'est dans cette voie que s'engage Yoon en proposant, dans *between departure and arrival*, un chez-soi non plus national mais individuel et hétérotopique auquel elle peut s'identifier puisqu'il reste en quelque sorte un donné inachevé, tirant son sens moins de son ancrage matériel que du geste par lequel elle le fait advenir⁷⁸. En tant qu'autoportrait, *between departure and arrival* offre un point de vue inverse à celui révélé par *Souvenirs of the Self*: non plus une réflexion sur la perception des autres mais une évocation plus personnelle de son sentiment d'identité, exploré à travers sa relation au concept du chez-soi.

⁷⁴ Inscription à l'endos de la carte postale présentant l'artiste et le car de touristes. L'inscription se lit comme suit : « Les montagnes Rocheuses en autocar – Venez profiter des grandes contrées sauvages du Canada. En se quittant elle leur souhaite un bon voyage de retour. »

⁷⁵ Gilbert, André. 2004. « Le photographe et son double ». In *Autoportraits dans la photographie canadienne contemporaine*, sous la dir. d'André Gilbert, p. 5. Québec : Éditions J'ai VU.

⁷⁶ Nemiroff. 1998. « Traversées ». *Op. cit.*, p. 24-25.

⁷⁷ Voir Gupta, Akhil et James Ferguson. 1992. « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference ». *Cultural Anthropology*, vol. 7, no. 1 (février), p. 6-23.

⁷⁸ La question de la maison comme un donné inachevé est abordée dans Serfaty-Garzon, Perla. 2003. « L'Appropriation ». In *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, sous la dir. de Marion Segaud, Jacques Brun et Jean-Claude Driant, p. 30. Paris : Éditions Armand Colin. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.perlaserfaty.net>.

3.2 *Between departure and arrival* : le chez-soi à l'épreuve de la mobilité⁷⁹

Introduite d'abord dans l'œuvre *Screens*, qui présente l'image divisée d'une maison dont l'étage supérieur se voit séparé de ses fondations par le signe métonymique, fréquemment employé par Yoon, du dessus d'une tête arborant une raie soignée⁸⁰, la question du chez-soi y est alors abordée sous l'angle de la distance, tant celle écartant la famille de son lieu d'origine que celle s'infiltrant sournoisement entre les membres du noyau familial. Une missive de la mère de l'artiste, adressée à la parenté restée en Corée, sert de contexte aux images, les faisant dialoguer avec le chez-soi familial délaissé au profit du nouveau chez-soi présenté. Précisant que, bien que la famille soit enfin réunie leurs conditions de vie sont difficiles et qu'ils ne peuvent se loger que dans un sous-sol, mis en évidence par les images, la lettre introduit le thème de l'éloignement, à la fois géographique et économique, des nouveaux arrivants quant à leur vie précédente. Un autre ensemble visuel, montrant la mère et la fille se faisant face, les bras croisés, campées dans leur position respective, témoigne de l'écart intime séparant les deux femmes dont les repères ne sont plus les mêmes. Ce fossé d'incompréhension entre les membres d'une même famille, caractéristique de la génération 1.5, est exemplifié notamment par le fait que, selon Perla Serfaty-Garzon, les enfants, contrairement aux parents, n'investissent pas nécessairement autant le lieu d'origine ou la recherche des ancêtres, plus intéressés qu'ils sont par la maison du pays d'accueil, le présent et l'avenir⁸¹. Cela dit, une étude portant plus précisément sur les femmes immigrantes amène Serfaty-Garzon à dresser un portrait plus complexe de cette situation puisqu'elle révèle que, suite à leur première délocalisation, ces femmes continuent de se considérer comme des « citoyennes du monde » et ce, même si elles adoptent un mode de vie résidentiel sédentaire dans leur nouveau pays. « En ce sens, précise-t-elle, leur manière d'habiter conserve un degré de nomadisme qui [...] les maintient, au moins au niveau de l'imaginaire, dans un double

⁷⁹ J'emprunte ce titre à Perla Serfaty-Garzon et à son texte « En mouvement. Le chez-soi à l'épreuve des mobilités », paru en 2006 dans l'ouvrage *Un chez-soi chez les autres* (Montréal : Bayard Canada).

⁸⁰ Cette description correspond à la version « papier » de l'œuvre, publiée dans *Ms Magazine*. Les images font aussi partie de la version installative de l'œuvre, simplement elles n'y sont pas disposées de la même manière.

⁸¹ Serfaty-Garzon, Perla. 2006. « En mouvement. Le chez-soi à l'épreuve des mobilités ». *Op. cit.*, p. 21. Ce chapitre peut être téléchargé à sur le site : <http://www.perlaserfaty.net>.

rapport au chez-soi, où mobilité et sédentarité n'entrent pas en contradiction mais entretiennent des rapports intimes.⁸² »

Ainsi, le concept du chez-soi, traditionnellement un territoire d'identification et de stabilisation du soi, se voit bousculé par l'expérience de la migration, qui en interroge la substance. Alors que dans le contexte actuel, la mobilité est partie prenante de la vie d'une tranche de plus en plus imposante de la population, qui en fait l'expérience à travers le tourisme, l'immigration ou le mode de vie propre à l'individu « hypermobile » – désignant pour Serfaty-Garzon ceux qui sont constamment appelés à voyager à cause de leurs fonctions, les cadres des grandes entreprises et les artistes, critiques et commissaires œuvrant sur la scène internationale de l'art contemporain⁸³ en étant de bons exemples –, il devient essentiel de se pencher sur les effets de cette nouvelle norme de la société contemporaine quant au concept du chez-soi, berceau de l'identité essentialiste. Comment penser le lien entre chez-soi et identité lorsque, d'une part la mobilité est devenue un des outils par lesquels le sujet affirme son individualité et sa capacité à choisir pour lui-même⁸⁴ et, d'autre part, n'étant librement choisie que par une minorité de la population⁸⁵, elle est plutôt subie par une majorité d'individus contraints de quitter leur pays et de compter sur l'hospitalité des autres, acceptant de les recevoir chez eux?

3.2.1 Chez-soi et mobilité : une incompatibilité?

À la fois caractérisé de manière géopolitique et selon des critères autrement plus personnels, le chez-soi évoque tout à la fois un lieu physique et une façon d'être, de se réfléchir dans le

⁸² Serfaty-Garzon. 2006. *Ibid.*, p. 22.

⁸³ Sur l'exemple des artistes et critiques d'art, qui n'est pas abordé par Perla Serfaty-Garzon, voir Becker, Carol. 1999. « The Romance of Nomadism : A Series of Reflections ». *Art Journal*, vol. 58, no. 2 (été), p. 22-29; Avgikos, Jan. 2003. « Baywatch on the Amazon ». In *Away From Home*, sous la dir. de Annetta Massie, p. 29-37. Columbus : Wexner Center for the Arts et The Ohio State University; et Kwon, Miwon. 2000. « One Place After Another : Notes on Site Specificity ». In *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*, sous la dir. de Erika Suderburg, p. 38-63. Minneapolis : University of Minnesota Press (surtout la section du chapitre intitulée *Itinerant Artists*, p. 51-58.)

⁸⁴ Serfaty-Garzon, citant François Asher et Alain Bourdin dans Serfaty-Garzon. 2006. « En mouvement. Le chez-soi à l'épreuve des mobilités ». *Op. cit.*, p. 11.

⁸⁵ Nuance faite par plusieurs, notamment Jean Viard, cité par Serfaty-Garzon. 2006. *Ibid.*, p. 14; Becker. 1999. « The Romance of Nomadism : A Series of Reflections ». *Op. cit.*, p. 27-29; et Kwon. 2002. « By Way of a Conclusion : One Place After Another ». Chap. in *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, p. 165-166. Cambridge : The MIT Press.

monde. Les phénoménologues, rapprochant « être » et « habiter »⁸⁶, ont ainsi nourri l'idée selon laquelle la maison servirait de point d'ancrage d'une identité centrée, unitaire et entière, circonscrite entre les murs du chez-soi qui, en tant que synonyme de stabilité géographique et de continuité historique, serait garant des racines familiales et nationales de l'individu. Fonctionnant selon un double régime d'opposition intérieur / extérieur reflété autant au plan de sa définition matérielle que de sa définition émotive, le chez-soi représenterait un intérieur familial et sécurisant, situé concrètement dans la maison et abstraitement dans la lignée familiale et nationale, séparé d'un extérieur menaçant et inconnu, physiquement au seuil de la demeure et affectivement lié à l'environnement social extrafamilial et extranational. Cette conception du chez-soi, inscrivant dans l'« être » de l'individu son appartenance territoriale et nationale, la rendant non seulement naturelle mais primordiale, supporterait donc une approche essentialiste de l'identité, réduisant l'individu à ses origines. Ainsi, l'expérience de la mobilité, en tant qu'interlude transitoire et éphémère, expérimenté entre deux lieux fixes et autonomes définis par une histoire interne qui leur est propre, ne ferait pas « naturellement » partie de la vie de l'individu mais exigerait au contraire de lui qu'il fasse un choix : l'ici *ou* l'ailleurs – l'ici *et* l'ailleurs s'avérant une position inacceptable en regard de cette vision de l'identité.

La mondialisation, la circulation des capitaux et l'avènement des télécommunications rend par contre impossible à soutenir cette conception autarcique de l'espace – ou, comme je l'ai montré dans le chapitre un, de l'identité. C'est que les lieux géographiques sont aujourd'hui perçus comme des nœuds situés à la jonction de plusieurs forces économiques et sociales propres au monde dans son ensemble, se rencontrant et s'organisant singulièrement selon différents points de chute. En tant que point d'articulation locale de lignes de force aux trajectoires irrégulières, le lieu, en perpétuelle transformation puisque constamment traversé par le mouvement, ne peut plus être considéré comme porteur d'une identité naturelle, fixée par la tradition dans des facteurs géographiques et sociaux permanents⁸⁷. Au contraire,

⁸⁶ Serfaty-Garzon. 2003. « Habiter ». In *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, op. cit., p. 213-214. Ce texte est disponible en ligne à l'adresse suivante : <http://www.perlaserfaty.net>.

⁸⁷ Pour un approfondissement de cette conceptualisation alternative de l'espace, lui donnant une identité dynamique qui n'est plus essentialiste, voir Massey, Doreen. 1994. « Double articulation : A Place in the World ». In *Displacements : Cultural Identities in Question*, sous la dir. de Angelika

l'identité du lieu, dynamique, est davantage tournée vers l' « à-venir⁸⁸ ». Ainsi, plutôt que d'en être l'exception, l'expérience de la mobilité, inhérente à la vie contemporaine⁸⁹, serait la norme du chez-soi d'aujourd'hui, marqué à la fois par l'identité multi-accentuée de son résident et par le mouvement parcourant son lieu d'inscription. Conséquemment, l'identité d'un lieu, selon Doreen Massey, reposerait sur une double articulation produisant des résultats temporaires et variables : celle propre à l'identité de celui se l'appropriant ainsi que celle traversant le lieu en tant que tel⁹⁰. Rapprochant la définition du lieu de celle de l'identité du sujet postmoderne, présenté comme une « croisée des chemins » par Carol Laing, ou comme un être occupant une multitude de positions changeantes selon le contexte dans lequel il se trouve par Chantal Mouffe⁹¹, l'auteure en offre une vision plus complexe qui ne peut qu'affecter la signification du chez-soi, traditionnellement pensé comme le creuset d'une identité « essentielle » et permanente. Marie Fraser, se référant à Michel De Certeau qui qualifie l'espace de « “lieu pratiqué”, vécu “à un croisement de mobiles”⁹² », évoque tout à fait la double articulation introduite par Massey – le sujet, en tant que « croisement de mobiles », convertissant le lieu, traversé par une multitude de lignes de force, en un espace habité. Insistant ainsi sur la dimension subjective de l'espace, Fraser pousse cette réflexion encore plus loin en posant l'hypothèse que le chez-soi résiderait donc moins dans le lieu physique de la maison que dans le geste d'habiter⁹³, que Perla Serfaty-Garzon nommerait

Bammer, p. 110-121. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press; et Kwon. 2000. « One Place After Another : Notes on Site Specificity ». *Op. cit.*, p. 38-63, qui aborde ces enjeux en les mettant en relation avec l'idée d'œuvres d'art *site-specific*.

⁸⁸ Une belle expression que j'emprunte à Perla Serfaty-Garzon. 2003. « L'Appropriation ». *Op. cit.*, p. 30.

⁸⁹ Brydon, Anne. « Intimate Dwelling : Finding Our Way Home ». In *Home Show*, sous la dir. de Joan Padgett, p. 24. Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery.

⁹⁰ Massey. 1994. « Double articulation : A Place in the World ». *Op. cit.*, p. 118.

⁹¹ Laing définit l'individu comme un *crisscrossed subject*, une vision qui met l'accent sur les positions occupées par le sujet au sein de la toile formée par ses différentes relations, une idée rejoignant celle défendue par Mouffe, citée par Massey, qui explique ainsi sa vision du sujet : « Many communarians seem to believe that we belong to only one community, defined empirically and even geographically, and that this community could be unified by a single idea of a common good. But we are in fact always multiple and contradictory subjects, inhabitants of a diversity of communities (as many, really, as the social relations in which we participate and the subject-positions they define), constructed by a variety of discourses and precariously and temporarily sutured at the intersection of those positions. » Voir Massey. 1994. *Ibid.*, p. 117-118. et Laing, Carol. 1995. *Picture Theory*. *Op. cit.*, p. 6-11.

⁹² Fraser, Marie. 2008. « La demeure ». In *La demeure*, sous la dir. de Marie Fraser, p. 13. Montréal : Optica.

⁹³ Fraser. 2008. *Ibid.*, p. 14.

l'acte d'appropriation⁹⁴, ce qui fait passer au second rang la dimension matérielle de la définition du chez-soi. Cette attitude, qui admet que lorsque le point de vue d'un individu sur son espace propre change, l'identité de cet espace s'en trouve modifiée, rend compte du mouvement traversant tout chez-soi sans même que son lieu physique ne soit déplacé⁹⁵. Une situation qui force Jeffrey Kipnis à s'interroger sur l'intuition de Dorothy, cachée dans le sens littéral de ses paroles prononcées à la fin du film *Le magiciens d'Oz* : « Il n'y a rien comme le chez-soi ! »⁹⁶. N'y aurait-il vraiment *rien* comme le chez-soi, cet univers mythique ancré dans la durée et dans l'espace, garantissant la permanence du soi ?

Suite aux propos tenus précédemment, faisant de la permanence du soi une fiction, il semble évident que le chez-soi ainsi décrit ne peut être autre chose. Tant Miwon Kwon que Gayatri C. Spivak s'entendent d'ailleurs là-dessus : si cette conception du chez-soi persiste aujourd'hui, ce n'est pas parce que cet espace existe réellement mais plutôt parce qu'il sert, selon elles, à faciliter la survie de l'individu en *donnant* un sens à sa vie⁹⁷. Plusieurs théoriciens, dont Gaston Bachelard par exemple, ont octroyé un pouvoir fondateur primordial au chez-soi, faisant de la maison ce lieu qui, « dans la vie de l'homme, évince des contingences » en « *maint[enant]* l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie »⁹⁸. Cependant, ce rôle traditionnel du chez-soi est remis en question par la vision postmoderne de l'identité, fragmentée et mouvementée, ne s'envisageant plus à partir des notions de permanence et de stabilité. Dans ce contexte, le chez-soi peut se transformer en œillère, restreignant le panorama et l'avenir de celui qui s'y sent étouffé parce qu'astreint à ses racines, structurantes et aliénantes. Quant à l'expérience de délocalisation du migrant, qui l'amène à prendre conscience de manière plus aiguë de la relativité de son identité, elle lui

⁹⁴ Serfaty-Garzon. 2003. « L'Appropriation ». *Op. cit.*, p. 27-30.

⁹⁵ Massey. 1994. « Double articulation : A Place in the World ». *Op. cit.*, p. 118 : « The global is part of the local, not just as an invasion, nor even as a patently evident cultural mix, but as part of the very constitution of its "heartlands". Those who are not displaced should recognize our /their global connections just as do those who have recently migrated. »

⁹⁶ Kipnis, Jeffrey. 2003. « An Away From Home Guide ». In *Away From Home*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁷ Voir Kwon. 2000. « One Place After Another : Notes on Site Specificity ». *Op. cit.*, p. 57, et Spivak, Gayatri C. 1992. « Asked to Talk About Myself... ». *Third Text*, no. 19 (été), p. 9.

⁹⁸ Bachelard, Gaston. 1972 (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, p. 26. Je souligne, afin de mettre en évidence l'importance du terme choisi par Bachelard, qui donne à la maison la fonction de *maintenir* l'homme, c'est-à-dire de le conserver dans le même état et ce, malgré les orages de la vie.

fait entrevoir son lieu d'origine quitté non plus comme la matrice de son identité mais comme un espace partiel parmi d'autres, qui joueront tout autant un rôle d'envergure dans sa vie.

Réconciliant les concepts du chez-soi et de l'identité en mouvement, Trinh T. Minh-ha, envisageant la migration comme une voie alternative interrogeant les limites imposées par les normes et institutions traditionnelles propres à la vie moderne, propose de voir l'expérience du déplacement comme un mode d'habiter⁹⁹. Ce qui a pour conséquence paradoxale, selon Marie Fraser, d'introduire au fondement même de la demeure, portant en germe les connotations de stabilité et d'arrêt, le geste *mobile* d'habiter¹⁰⁰. Comment concevoir la demeure de ce mode d'habiter autrement que sous la forme d'une hétérotopie, cette sorte « [...] de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables¹⁰¹ » ? Cette qualité hétérotopique, Trinh T. Minh-ha la concède aussi au chez-soi du migrant lorsqu'elle en fait un lieu transitionnel, formé à la jonction du chez-soi « original » et du chez-soi « recréé »¹⁰². Situé par Winnicott à la frontière de l'intériorité et de l'extériorité de l'individu, le lieu transitionnel – appelé aussi « aire intermédiaire » ou « espace potentiel » –, en étant associé à la définition du chez-soi, met en évidence sa complexité : matériel et immatériel, entre l'état de dépendance absolue et celui d'indépendance relative¹⁰³, le chez-soi perçu ainsi se montre à la fois géographiquement inscrit tout en étant ailleurs, habité par une multitude de temps et d'espaces. Conséquemment, il se révèle bel et bien comme un point imaginaire, un espace immatériel de rencontre où dialoguent l'ici et l'ailleurs¹⁰⁴.

⁹⁹ Minh-ha, Trinh T. 1994. « Other than myself / my other self ». In *Travellers' Tales : Narratives of Home and Displacement*, sous la dir. de George Robertson et al., p. 14, 15. New York : Routledge.

¹⁰⁰ Fraser. 2008. « La demeure ». *Op. cit.*, p. 29.

¹⁰¹ Foucault, Michel. 1984. « “Des espaces autres” ». Une conférence inédite de Michel Foucault ». *AMC Revue d'Architecture*, no. 5 (octobre). p. 47.

¹⁰² Minh-ha. 1994. « Other than myself / my other self ». *Op. cit.*, p. 14-15 : « Home for the exile and the migrant can hardly be more than a transitional or circumstantial place, since the “original” home cannot be recaptured, nor can its presence/absence be entirely banished in the “remade” home. »

¹⁰³ Pour une application des concepts développés par D. W. Winnicott (1975. *Jeu et réalité*. Coll. « Folio/Essais », no. 398. Paris : Gallimard) à l'expérience de la migration et de l'exil, voir le travail de León et Rebeca Grinberg (1986. *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*. Lyon : Césura Lyon Édition).

¹⁰⁴ Bammer, Angelika. 1992. « The Question of “Home” ». *New Formations*, no. 17 (été). p. ix.

3.2.2 Le chez-soi du migrant comme hétérotopie : l'œuvre *between departure and arrival*

Inaugurant une nouvelle avenue de l'œuvre de Jin-me Yoon, l'installation *between departure and arrival* (fig. 3.18, 3.19), délaissant l'imagerie photographique statique et les inscriptions langagières, emploie majoritairement des images en mouvement et des pistes sonores, un détail important pour l'artiste qui cherchait ainsi à aborder, à partir de moyens formels se développant dans le temps, la nature changeante de l'identité¹⁰⁵. Accrochées sur le mur extérieur d'une salle abritant une projection ainsi qu'un montage vidéo, trois horloges identiques informent le visiteur, en temps réel, de l'heure de Vancouver (lieu de résidence de l'artiste), Toronto (lieu de la première présentation de l'œuvre¹⁰⁶) et Séoul (capitale de la Corée du Sud, lieu d'origine de l'artiste). Pénétrant dans la salle, le spectateur se trouve face à une projection couvrant le mur entier devant lui d'une image nuageuse, filmée des airs à travers le hublot d'un avion. Obstruant du plafond au plancher une partie de la surface de projection, une bande de mylar translucide, exhibant le motif récurrent du dessus d'une tête aux cheveux noirs coiffés selon la tradition coréenne, cache l'écran d'un téléviseur encastré dans le mur. Obligeant une relation intime avec son contenu, l'écran, situé tout juste derrière le motif de la tête, présente un montage vidéo mélangeant aux images captées par Yoon à partir de la fenêtre d'une automobile circulant dans les villes de Séoul et de Vancouver des images d'archives dévoilant des points de contact historique entre le Canada et l'Asie. Trois pistes sonores accompagnent le spectateur se déplaçant dans la salle, diffusant subtilement la voix hésitante d'un narrateur racontant de manière fragmentée ses souvenirs, ou partageant simplement à voix haute ses réflexions.

Sans faire allusion concrètement au chez-soi, l'installation, portant en elle-même les traces de lieux et d'histoires ayant affectés la vie de l'artiste, évoquée par le signe métonymique qu'est cette tête flottant au-dessus des nuages, en reflète pourtant les principaux enjeux. Traversée par de multiples temporalités et de multiples lieux – deux conditions propres aux espaces

¹⁰⁵ Yoon et Kin Gagnon. 1998. « Other Conundrums ». *Op. cit.*, p. 65, 68.

¹⁰⁶ L'œuvre *between departure and arrival* a été présentée pour la première fois lors de l'exposition « Kim Yasuda and Jin-me Yoon : The Distance Between », organisée à la Art Gallery of Ontario en 1997 par Jessica Bradley. Cette troisième horloge indique l'heure du lieu de présentation de l'œuvre; ainsi, lorsqu'elle a subséquemment été présentée à Vancouver, il n'y avait que deux horloges au mur.

hétérotopiques¹⁰⁷ –, l'œuvre présente des séquences filmées montrant des travailleurs chinois s'affairant à construire le chemin de fer transcanadiens dans les Rocheuses (1880-1885), les camps d'internement des Japonais au Canada durant la deuxième guerre mondiale (1942-1945), les troupes de l'armée canadienne se préparant à partir pour la guerre de Corée (1950-1955), entrecoupées de plans en mouvement tournés dans les villes actuelles de Séoul et Vancouver (1997). Dévoilant, par son allusion aux travailleurs asiatiques exploités à des fins de construction nationale, et par son rappel de la participation canadienne à la guerre de Corée, qu'une vision autarcique de l'espace est intenable, Yoon relie du même coup en un seul espace localisable – celui de l'installation évoquant son chez-soi hétérotopique – des territoires pourtant géographiquement distincts, les faisant ainsi participer l'un l'autre à la construction de son identité.

Afin de remplir son rôle de support de l'identité, variable, du sujet, le chez-soi doit être repenser en termes d'ouverture. Se renouvelant en un espace de « conservation vivante¹⁰⁸ » du sujet, le chez-soi, plutôt que de reproduire les origines du sujet à l'identique les re-produit au présent, leur insérant ainsi de la nouveauté qui ouvre une aire à leur devenir. Ce faisant, le chez-soi persiste dans sa fonction de renvoi au sujet de l'image de sa continuité, seulement cette continuité n'est plus envisagée en termes de respect des prescriptions originelles mais bien comme une continuité librement vécue, s'organisant selon une logique impossible à prévoir. Ce glissement dans notre compréhension de l'avènement des événements mouvementés d'une vie est d'ailleurs évoquée de manière imagée par l'artiste. Deux plans visuels reviennent périodiquement dans le montage vidéo produit par Yoon, soit un parcours en train dans les Rocheuses tiré des archives¹⁰⁹ et un trajet en automobile dans les rues de

¹⁰⁷ Décivant son concept, Foucault souligne que l'hétérotopie « [...] a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel, plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...] » puis, réfléchissant à la question du temps, il précise que l'hétérotopie « [...] se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel [...] », ce qui l'amène à introduire « l'hétérotopie du temps », liée à l'accumulation du temps, dont le musée ou la bibliothèque sont un bon exemple. Foucault, 1984. « “Des espaces autres” ». Une conférence inédite de Michel Foucault ». *Op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁸ Une expression que j'emprunte à Marie-Paule Macdonald, qui la tient de la théoricienne Françoise Choay. Voir Macdonald, 2008. « Vides et résidus. Vers une théorie de l'occupation urbaine ». In *La Demeure*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰⁹ Je fais ici référence à la bande produite par Thomas Edison en 1898, intitulée « Train Ride Through Kicking Horse Pass », trouvée dans les Archives de la Colombie-Britannique et employée par Yoon

Séoul et Vancouver, deux moyens de transport aux possibilités restreintes, contraints de suivre les voies tracées pour eux par les infrastructures routières ou ferroviaires. En opposition à ces derniers par contre, le panorama projeté, remplissant la salle en donnant l'impression de pouvoir s'étendre à l'infini, suggère non plus la linéarité planifiée des modes de locomotion terrestre mais bien les potentialités illimitées propre à l'espace aérien, ouvert sur tous ses côtés. Le chez-soi conçu comme une hétérotopie d'illusion, dont le rôle est de « dénon[cer] comme plus illusoirement tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée¹¹⁰ », rendrait bel et bien visible le caractère restrictif du chez-soi mythique – unique, enraciné, à l'histoire circonscrite – auquel se raccroche celui qui n'ose pas encore aborder le monde *autrement*, niant l'aventure que représente la dimension contingente de toute existence.

Il ne s'agit pas ici de contester l'importance des origines dans la construction du sujet; il s'agit tout simplement de déplacer ces origines afin de les envisager non plus comme un assujettissement au passé mais comme une ouverture vers l'avenir. Ramenant inévitablement l'individu à lui-même, à ses choix, ses contraintes et ses envies – qui, loin d'émerger de manière spontanée, sont alimentés par un contexte géographique et historique précis – le chez-soi pensé en termes d'hétérotopie permet à la fois le retour sécurisant à la continuité du « soi », tout en reconnaissant que c'est à l'individu que revient le pouvoir de créer ce « soi ». Yoon, situant cette perspective au centre de *between departure and arrival*, déclare justement vouloir par cette œuvre mettre de l'avant une conception plus fluide et flexible de l'identité, ouverte sur un futur caractérisé par plus de liberté¹¹¹. En retravaillant le passé – l'identité, en tant que phénomène discursif¹¹², n'existant selon elle que dans le passé, déjà explicité –, l'artiste veut revisiter le présent, seul moyen d'avoir un effet sur l'avenir¹¹³. Ces paroles, mettant l'accent sur le présent en tant que temporalité d'action du sujet, font écho à la conception particulière du temps développée par Shmuel Trigano à partir de l'expérience de

dans son montage. Radul, Judy. 1998. « At The Station ». In *Between Departure and Arrival*, op. cit., p. 19.

¹¹⁰ Foucault. 1984. « “Des espaces autres” ». Une conférence inédite de Michel Foucault ». *Op. cit.*, p. 49.

¹¹¹ Kin Gagnon et Yoon. 1998. « Other Conundrums ». *Op. cit.*, p. 64.

¹¹² Kin Gagnon et Yoon. 1998. *Ibid.*

¹¹³ Kin Gagnon et Yoon. 1998. *Ibid.* p. 69.

l'exilé, qu'il distingue du déraciné nostalgique par le fait que plutôt que d'être accroché à son passé, l'exilé l'envisagerait davantage comme une impulsion première non déterminante¹¹⁴. Selon Trigano, puisque le déracinement ouvre sur une interrogation de l'origine, il amène l'exilé à comprendre que l'originnaire (la terre natale, le passé) n'est pas l'origine (source mythique d'une identité essentielle) qui, pour retourner au sujet la somme de son identité, doit dépasser, tout comme ce dernier, l'enracinement. Cette origine mythique, en tant qu'elle excède à la fois le présent (marqué par le sentiment du manque, de la perte de l'originnaire) et le passé (irréductible à la nouvelle identité), ne pourrait se trouver que dans le futur¹¹⁵, réel moment d'unité du sujet, seul point à partir duquel il pourra rétrospectivement embrasser du regard la continuité de son identité. Ainsi cette conception, en positionnant dans l'avenir l'origine définie en tant que détermination du sujet, la présente comme un point fictif, jamais complet en lui-même puisqu'il reste, d'une certaine façon, inatteignable. En conséquence, ce point de vue admet le caractère multidimensionnel de toute existence, redonnant au sujet le pouvoir, exercé au présent, de prendre librement la forme qui lui convient.

Dans *between departure and arrival*, cette reconnaissance du passé et des origines s'ouvrant vers le futur est rendue visible dans le motif du crâne, ce point d'articulation au croisement des histoires et lieux présentés « derrière » lui, informant un présent pointant vers l'avenir qui, indéterminé, fait de l'idée du chez-soi originel un état de flottement. De la même façon, l'identité multi-accentuée et changeante de son résident ne se reflétant plus dans la simple image de son corps, l'œuvre installative ne peut ici qu'en faire un portrait partiel, contextualisé dans le temps et dans l'espace par des séquences visuelles et des récits sonores. Exposant un signe métonymique en lieu et place d'une image équivalente à son visage, Yoon contourne à sa façon l'obstacle propre à toute entreprise de représentation, réduite à ne montrer qu'un moment provisoire et arbitraire de l'identité de celui portraituré. En insistant sur la dimension relationnelle de l'identité, elle parvient à maintenir sa représentation en suspend, dévoilant d'où elle vient sans pour autant s'y astreindre. Elle révèle ainsi que l'identité n'est jamais contenue en un seul point, qu'il s'agisse du chez-soi ou de l'enveloppe corporelle, mais s'ouvre toujours aux impondérables que réservent le devenir et l'à-venir.

¹¹⁴ Trigano, Shmuel. 2005. *Le Temps de l'exil*. Coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », no. 515. Paris : Éditions Payot et Rivages, p. 71-73.

¹¹⁵ Trigano. 2005. « L'origine immémoriale : l'originel et l'originnaire ». Chap. in *Ibid.*, p. 65-77.

CONCLUSION

Le « privilège » de la position du migrant

Toute identité est construite, donc contingente, nous a dévoilé le chapitre 1. Une situation qui redonne au sujet le pouvoir de négocier librement, au présent, son identité personnelle. Cette négociation peut prendre plusieurs formes, ce que les œuvres de Rebecca Belmore et de Jinme Yoon analysées dans les chapitre deux et trois ont mis en évidence en développant non seulement des manières alternatives de concevoir mais aussi de représenter l'identité non essentielle. Admettre que l'identité n'est pas une donnée stable inscrite dès la naissance au cœur du sujet comporte à la fois des côtés positifs et négatifs. Bien que redonnant au sujet un pouvoir décisionnel quant à ce qu'il est et à ce qu'il deviendra, cette situation peut aussi ouvrir la porte à un état d'indétermination angoissant pour ce dernier. Caractérisée tout autant par les avantages que par les revers qu'offre cette constatation, la situation du migrant tient lieu d'image ou de métaphore à partir de laquelle j'ai tenté de penser dans ce mémoire les implications de cet état généralisé de l'identité contingente.

L'effet principal de la position du migrant est qu'elle permet une prise de conscience de la relativité de l'identité, une situation qui concerne tout le monde mais qui se révèle plus facilement à ceux qui vivent dans un contexte où ils sont constamment ramenés à leurs différences. Comme le rappelle Edward Said, « les réfugiés, les migrants, les expatriés sont peut-être les premiers à vivre pleinement les effets de ce[tte] réalité, mais le problème est plus général.¹ » C'est que le déplacement hors de son environnement premier entraîne nécessairement un état de confrontation qui rend le sujet plus sensible à la complexité et à la contextualité de l'identité, une situation examinée à travers les œuvres de Belmore et de Yoon. Par cette expérience, le migrant se retrouve face à la contingence de ses certitudes, devenues provisoires : la fixité de son identité individuelle est ébranlée, de même que sa notion de lieu et d'appartenance. Ainsi, dans la migration, le sujet acquiert, selon l'expression de Said, la capacité de poser plus d'un regard sur une réalité; il découvre ainsi la simultanéité

¹ Said, cité dans Gupta, Akhil et James Ferguson. 1992. « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference ». *Cultural Anthropology*, vol. 17, no. 1 (février), p. 9.

des points de vue qui multiplient les dimensions de l'existence². Un doute quant à la stabilité du rapport entre signe et référent s'insinue aussi dans son esprit, une défiance qui s'impose de manière plus prégnante à celui dont l'apprentissage d'une nouvelle langue rime avec survie. Une épreuve qui le sensibilise davantage à l'opacité du langage et de la communication³. Jin-me Yoon témoigne de cette réalité lorsqu'elle parle de l'impossible transparence naturelle du langage, et de l'initiation, par la nouvelle langue, à une façon alternative de construire et de voir le monde⁴. Subséquemment, une attitude critique est développée en réponse à toutes les vérités qui se présentent comme naturelles et à tous les discours sur la pureté et l'authenticité.

Tant Rebecca Belmore que Jin-me Yoon occupent la position d'un migrant au sein de l'État-nation canadien : Rebecca Belmore par sa qualité d'Amérindienne ojibwa et Jin-me Yoon par son origine coréenne. Leur situation est loin d'être identique mais, d'un certain point de vue, elle implique des conséquences similaires. Si la condition de migrante de Jin-me Yoon paraît évidente, celle de Rebecca Belmore demande un peu plus d'explications. Belmore, à la manière des femmes réduites à un état d'« exil intérieur » au sein de la culture patriarcale, fait partie de cette portion de la population canadienne qui, ayant précédé la colonisation européenne, n'est pas reconnue à sa juste mesure par la nation s'étant installée sur ses propres terres. Comme l'explique Nikos Papastergiadis, le problème au cœur de cette situation vient du fait que les modes de pensée occidentaux n'accordent pas de légitimité aux croyances spirituelles et aux modes de pensée amérindiens. Ainsi, les arguments des populations

² Said, Edward W. 1990. « Reflections on Exile ». In *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*, sous la dir. de Russell Ferguson, Martha Gevcr, Trinh T. Minh-ha et Cornel West, p. 366. New York : The New Museum of Contemporary Art et The MIT Press.

³ Voir Papastergiadis. 1998. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction ». In *Traversées*, sous la dir. de Nemiroff, p. 43-69 (surtout la section de son texte intitulée « La traduction comme modèle de sens », p. 46-52.). Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada. Lya Tourn aborde l'idée que la construction sémantique équivaut à une construction du monde dans son chapitre portant sur les effets de l'adoption d'une nouvelle langue dans le processus de migration. L'auteure y insiste sur le fait qu'« on pense et, plus encore, on vit *en* une langue », la langue maternelle porteuse d'identité. Elle ajoute que pour l'exilé, le remplacement de sa propre langue par une autre dans laquelle il doit *se dire* au quotidien vient appuyer son sentiment d'exclusion. L'urgence de l'acquisition de la nouvelle langue est ce qui différencie ce processus de l'apprentissage d'un deuxième idiome au cours d'une formation académique puisque alors, il n'est pas question de survie. Tourn. 2003. « Langue maternelle, langue natale ». Chap. in *Chemin de l'exil. Vers une identité ouverte*. Coll. « En question », p. 103-123. Paris : Éditions Campagne Première.

⁴ Yoon, Jin-me et Monika Kin Gagnon. 1998. « Other Conundrums ». In *Between Departure and Arrival*, sous la dir. de Judy Radul, p. 61. Vancouver : The Western Front.

amérindiennes sont souvent balayés du revers de la main par les tribunaux, censés trancher de manière neutre et objective les différends, puisqu'ils sont considérés comme irrationnels et intangibles, un jugement posé à partir des *a priori* culturels occidentaux informant ces tribunaux. Par conséquent, les populations amérindiennes se voient dans l'obligation de défendre leurs revendications en transformant leur argumentaire de manière à ce qu'il soit pris en compte, ce qui les mène dans un cul de sac : leurs arguments ne reposant pas sur les mêmes règles de jugement que celles reconnues et admises dans ce nouveau contexte, ils se révèlent intraduisibles, et de ce fait inutilisables. En se pliant à la loi de la majorité, non seulement les populations amérindiennes reconnaissent la position de force de l'État puisqu'elles acceptent de jouer selon ses termes, mais en plus, niées par son mode de raisonnement, elles se retrouvent à devoir admettre que, dans ce contexte, leurs arguments semblent non fondés. L'impossible traduction entre ces deux modes de pensée démontre donc qu'il n'existe pas de règles universelles de jugement, une situation qui a pour effet de réduire ces populations, annihilées, au silence⁵. Rejetées sur leur propres terres, elle me semblent tout à fait correspondre à ce que j'ai tenté de définir comme un état d'« exil intérieur ».

Cela dit, deux niveaux d'expérience se recoupent dans l'idée de la migration, de l'exil ou du nomadisme, puisque quitter son chez-soi d'origine peut aussi vouloir dire quitter ce qui est considéré comme normal, familier et naturel. Ainsi, le franchissement des frontières géographiques délimitant territoires et nations évoquerait le sens premier de ces concepts, alors que le franchissement des frontières normatives qui régissent les catégories identitaires définies par la majorité correspondrait à une lecture au deuxième degré du déplacement sous-jacent à ces idées. Ces deux types d'action amènent différemment le sujet outrepassant les limites établies à prendre conscience de la relativité et de la construction de toute identité ou de toute vérité, autrefois admises comme naturelles et invariables, ce que le premier chapitre, s'attardant aux identités nationale et de genre, a mis en lumière.

Jin-me Yoon, migrante au premier degré, nous donne d'ailleurs l'exemple de sa relation compliquée avec les Japonais à son arrivée au Canada. Alors qu'en Corée, on lui avait appris

⁵ Pour plus d'explications à ce sujet, voir Papastergiadis, Nikos. 1998. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction ». *Op. cit.*, p. 43-69 (l'exemple autochtone est donnée p. 53-54.).

à se méfier des Japonais, des colonisateurs qui ont dominé les Coréens de 1910 à 1945, au Canada, elle s'est retrouvée associée à la grande famille des Canadiens-asiatiques, faisant en quelque sorte des Japonais ses alliés. De plus, elle a découvert qu'en territoire canadien, les Japonais ne représentent plus la force colonisatrice mais consistent en une minorité contre laquelle cette force, canadienne, s'est déjà retournée : durant la Deuxième Guerre mondiale, les immigrants japonais et les Canadiens de descendance japonaise ont été envoyés indifféremment de leur citoyenneté dans des camps d'internement, et ont perdu une grande partie de leurs biens. Finalement, elle s'est rapidement aperçue de l'utilisation contextuelle qui est faite des signes corporels comme système de différenciation séparant les minorités de la majorité. Alors que durant la colonisation japonaise, la distinction raciale entre colonisés et colonisateurs, tout en étant essentielle pour asseoir la supériorité des colons impérialistes, ne se justifiait pas visuellement – les Japonais et les Coréens ayant des traits physiques semblables – au Canada, c'est justement sur cette base visuelle que repose l'acte de différenciation, ce pourquoi tous les Canadiens-asiatiques se retrouvent dans le même panier. Une situation qui l'a amenée à rejeter l'idée qu'il existe des identités fixes au profit d'une vision plus fluide des identifications⁶.

Les conséquences du franchissement des frontières catégorielles sont explorées par Marcia Crosby dans un article portant sur la construction de la figure imaginaire de l'Amérindien. Elle y montre bien comment les critères de l'authenticité culturelle définissant les catégories reconnues par la majorité pénalisent les Premières nations, les fixant dans le passé. Lors d'un procès opposant en 1989 le gouvernement fédéral au Gitksan-Wet'suwet'en autour de la question des droits territoriaux, soit un an seulement après la performance *Artifact #671B* de Rebecca Belmore et le boycottage des Cris du Lac Lubicon, les avocats du gouvernement fédéral ont tenté de prouver que « [...] des Amérindiens qui mangent de la pizza, conduisent des voitures et écoutent la télévision – donc qui ne vivent plus selon un mode de vie traditionnel et anhistorique – ne correspondaient pas aux critères eurocentriques d'authenticité sur lesquels, selon la Cour,

⁶ Yoon, Jin-me et Monika Kin Gagnon. 1998. « Other Conundrums ». *Op. cit.*, p. 50, 54-55.

reposaient leurs droits.⁷ » Ce faisant, ces avocats ont employé à leur avantage les *a priori* traditionnels de l'approche essentialiste du concept de culture qui, parce qu'elle cherche à identifier des qualités stables et visiblement différentes pour asseoir la spécificité culturelle, met davantage l'accent, selon Virginia R. Dominguez, sur les continuités plutôt que sur les développements historiques⁸. Les Premières nations apprennent ainsi régulièrement à leur dépens que leur non-conformité aux définitions normatives dont ils font l'objet fragilise leurs combats politiques. Constatant l'inadéquation face à leur propres expériences des catégories culturelles fixant leurs identités, Jin-me Yoon et Rebecca Belmore se sont en quelque sorte retrouvées forcées de reconnaître leur contingence et leur construction. Reprenant les systèmes justifiant ces ancrages, elles les ont subvertis chacune à leur façon afin de montrer que tout individu, au présent, outrepassé les frontières qui le circonscrivent, étant toujours plus complexe et multiple que ce qu'elles laissent entendre – une prise de conscience troublante, difficile, mais aussi potentiellement enrichissante⁹.

Ces réflexions se retrouvent également dans les propos théoriques développés par Judith Butler, Homi Bhabha et François Noudelmann, qui réfléchissent aux moyens qui permettent au sujet d'agir en ébranlant au présent les déterminations identitaires qui lui sont imposées – qu'elles soient culturelles, nationales, genrées ou sexuées. Tous s'entendent d'ailleurs pour dire que l'identité est une construction dont le but avoué est de rassurer le sujet en lui procurant un sentiment d'unité, de cohérence et de permanence. Comme le soulignent à la fois Said par rapport à la culture, et Butler quant au genre, le maintien de ces catégories

⁷ Voir Crosby, Marcia. 2007. « Construction of the Imaginary Indian ». In *Beyond Wilderness : The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, sous la dir. de John O'Brian et Peter White, p. 222. Montréal : McGill-Queen's University Press. Traduction libre de l'anglais.

⁸ Dominguez, Virginia R. 1996. « Theorizing culturalism : From cultural Politics to Identity Politics and Back ». In *Theory Rules*, sous la dir. de Berland, Straw et Thomas, p. 57-77 (plus précisément les pages 69 et 72). Toronto : YYZ Books et University of Toronto Press. Cet argument est tout aussi pertinent en regard de l'approche essentialiste de l'identité, un point abordé dans Said, Edward W. 2005 (1978). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, p. 360.

⁹ Voir Minh-ha, Trinh T. 1994. « Other than myself / my other self ». In *Travellers' Tales : Narratives of Home and Displacement*, sous la dir. de George Robertson et al., p. 9-26 (plus précisément p. 21-25). New York : Routledge; et Kwon, Miwon. 2002. « By Way of a Conclusion : One Place After Another ». Chap. in *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*, p. 156-166. Cambridge : The MIT Press, où elle parle du potentiel déstabilisant de la rencontre avec l'inconnu, qui a le pouvoir de révéler au sujet l'instabilité se trouvant au cœur même de l'identité et du lieu quotidiens.

identitaires requiert l'existence d'un Autre, duquel le sujet se différencie par la comparaison : l'Occident avait son Orient – dont Said précise qu'il n'existait ainsi défini que pour l'Occident – et l'Homme, sa Femme, deux couples parallèles à la cohérence oppositionnelle interne leur permettant de se décrire l'un l'autre. Les critiques postmodernes opposant à la logique binaire de la rationalité moderne l'existence d'une multiplicité de sens possibles, elles ont engendré la remise en question de ces relations de face-à-face normatifs en insistant sur le fait qu'« [...] il n'y a jamais l'Autre mais toujours les autres [...] »¹⁰, un constat que l'expérience de la migration impose au sujet « déplacé ». Initiant la tendance faisant de chacun des deux pôles de la relation des espaces de traduction, d'emprunts, d'écarts et de jeux, cette approche a rendu manifeste la complexité des appartenances et des identifications, une réalité explorée par Belmore et Yoon dans leur tentative de proposer de nouvelles conceptions et représentations de l'identité.

Enfin, c'est la juxtaposition de ces deux niveaux de signification – le franchissement des frontières géographiques et celui des frontières catégorielles – qui permet à différents auteurs, notamment James Clifford, Deleuze et Guattari, Rosi Braidotti et Julia Kristeva¹¹, de généraliser la condition du migrant ou de l'étranger en affirmant que bien que tous vivent de manières distinctes ces expériences de déplacements – physiques ou « intimes » –, nous avons tous jusqu'à un certain degré une identité délocalisée, déterritorialisée et fragmentée. Cependant, comme le résume Nikos Papastergiadis :

Admettre que la dynamique de l'exil nous concerne tous jusqu'à un certain point nous oblige à rejeter la hiérarchisation et le détachement qui marquent, depuis le début, les discours modernistes. [...] Dans ce contexte, notre attention doit s'attacher à une transformation d'ordre conceptuel : la perspective combinatoire ou le mode métaphorique résultant de la prise de

¹⁰ Noudelmann. 2006. *Hors de moi*. Coll. « Variations », no. III. Paris : Éditions Léo Scheer, p. 112.

¹¹ Voir Clifford. 1992. « Traveling Cultures ». In *Cultural Studies*, sous la dir. de Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler, p. 96-112. New York : Routledge; le concept du « devenir minoritaire » ou du « devenir femme », donc minoritaire, de Deleuze et Guattari, critiqué notamment dans Kaplan, Caren. 1987. « Deterritorializations : The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse ». *Cultural Critique*, no. 6 (printemps), p. 188-192; et dans Braidotti, Rosi. 1994. « Discontinuous Becomings : Deleuze on the Becoming-Woman of Philosophy ». Chap. in *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, p. 111-123; dans cet ouvrage, Braidotti explore aussi l'idée d'un sujet nomade, puis finalement Kristeva, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Librairie Arthème Fayard.

conscience qu'aucune identité n'est pure ni immuable, et que le chez-soi ne constitue pas le centre de l'univers.¹²

Ainsi, ce mouvement de déterritorialisation ou de « décatégorisation » n'engendre pas des individus totalement maîtres d'eux-mêmes, flottant hors de toutes contraintes et de toutes attaches. La généralisation de la condition métaphorique du migrant ne débouche pas sur une position extérieure rendue universelle, mais permet d'envisager que tous gèrent à leur manière l'ouverture que génère la découverte que toute identité est construite, donc négociable. Afin d'éviter une vision romantique de cette condition généralisée du sujet « déplacé », Caren Kaplan rappelle que cette prise de conscience découle toujours d'une situation pénible de confrontation ou d'opposition réelle¹³, d'où l'importance, selon Ien Ang, de réfléchir à cette conjoncture en partant du particulier. En plaidant pour la reconnaissance de la validité du récit autobiographique, des émotions et de l'expérience personnelle comme outils d'analyse théorique, Ang ramène à l'avant-plan la question de la singularité de l'expérience pour recontextualiser et complexifier les réflexions proposées¹⁴. Une démarche qui correspond tout à fait à celle de Rebecca Belmore et de Jin-me Yoon qui, pour aborder les problématiques de l'identité, se tournent constamment vers leurs expériences personnelles.

Finalement, lorsque l'espace même est reconceptualisé en termes d'ouverture, ce que nous dévoile notamment Doreen Massey, il devient évident que tant les frontières géographiques que catégorielles n'ont jamais eu la capacité de contenir les cultures et les identités; au contraire, c'est bien davantage leur dépassement qui produit de l'identité et de la culture, une idée qui exige que l'on admette que « les cultures [et les identités] n'existent jamais à l'état pur mais se constituent dans et par la négociation avec d'autres.¹⁵ » Ainsi, si on souscrit à la vision métaphorique généralisable du concept de migrant, on peut reconnaître, comme Akhil Gupta et James Ferguson, que l'interstice que représente la zone frontalière séparant deux États, cet espace contigu, contradictoire, instable et négocié, n'est pas un lieu marginal; il est le meilleur portrait que l'on peut donner du chez-soi et de l'identité normal du sujet

¹² Papastergiadis. 1998. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction ». *Op. cit.*, p. 43.

¹³ Kaplan. 1987. « Deterritorializations : The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse ». *Op. cit.*, p. 191.

¹⁴ Ang, Ien. 1994. « On Not Speaking Chinese : Postmodern Ethnicity and the Politics of Diaspora ». *New Formations*, no. 24 (winter), p. 3-5.

¹⁵ Papastergiadis. 1998. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction ». *Op. cit.*, p. 57.

postmoderne¹⁶. En tant qu'image, cette zone liminale expose le mouvement inhérent à tout lieu et à toute identité, formés à la jonction d'une multitude de lignes de force – le genre, la classe, l'orientation sexuelle, la race, la nationalité, etc. – s'agençant localement de manière temporaire et changeante. Dans ces circonstances, comment représenter le sujet à partir de mots et d'images sans tomber dans le piège de les faire référer à une réalité fixe et immobile, réduisant ce dernier à un objet qui perdure à travers le temps?

Comme ce mémoire l'a démontré, tant les œuvres de Rebecca Belmore que celles de Jin-me Yoon proposent de nouvelles façons de concevoir l'identité, une avenue qui ne peut qu'ouvrir sur un questionnement des modes de représentation de l'identité dans les arts visuels. En effet, selon Shannon Anderson, il est nécessaire, lorsqu'on réfléchit aux théories du portrait, de prendre en considération les changements qui ont affecté nos façons de concevoir l'identité, chacun de ces deux pôles de la réflexion étant interdépendants¹⁷. Une identité essentielle et permanente se reflétant naturellement et invariablement dans un corps transparent n'étant plus un mode de représentation acceptable en regard des théories actuelles sur l'identité, qui la dépeignent comme changeante et multi-accentuée, l'objectif visé par le genre du portrait ne peut que s'être modifié. Ainsi, Anderson suggère que l'artiste contemporain, plutôt que de tenter de créer *le* portrait ultime, représentatif de la somme des caractéristiques définissant celui qu'il incarne, propose davantage un point de vue particulier, une représentation contextualisée du sujet à un moment précis de son histoire, admettant l'impossibilité de l'exhaustivité et l'inévitable qualité arbitraire de l'arrêt qu'il impose à une identité en mouvement perpétuel¹⁸. Changeant de régime de représentation, l'artiste contemporain représente moins qu'il ne *réfère* au sujet ou à lui-même dans ses (auto)portraits, préférant au régime iconique de la similarité ou de la ressemblance celui de la

¹⁶ Gupta et Ferguson. 1992. « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference ». *Op. cit.*, p. 18.

¹⁷ Anderson, Shannon. 2003. *Revealing the Subject*. Oakville : Oakville Galleries, p. 10.

¹⁸ Sur ces idées, voir Anderson. 2003. *Ibid.*, p. 22; Hall, Stuart. 1987. « Minimal Selves ». In *Identity, The Real Me*, sous la dir. de Lisa Appignanesi, p. 45. Londres : ICA; et Barral, Jacquié. 2001. « Avant-propos ». In *Le portrait en abyme*, sous la dir. de Jacquié Barral, n. p. Lyon : Aléas, où Barral parle du portrait qui « sera toujours une inexactitude, une erreur de fixité et de pause du temps ».

contiguïté permis par l'index, qui ne prétend pas rendre l'individu portraituré présent mais plutôt l'évoquer¹⁹.

Envisageant de manière alternative leur identité, Rebecca Belmore et Jin-me Yoon usent chacune à leur façon de la marge de manœuvre qu'elles ont pour subvertir les définitions qui leur ont été imposées. Reproduisant les systèmes normatifs que sont l'« amérindianité » ou l'orientalisme au présent, elles leur confèrent une actualité qui les rend carrément suspects, pour ensuite articuler d'autres modes de représentation de leur identité individuelle. Le choix de Rebecca Belmore de faire de son œuvre *Rising to the Occasion* une performance prend un sens particulier lorsqu'on le considère à la lumière de la vision provisoire et multi-accentuée de l'identité. En tant qu'énonciation au présent permettant la transformation de symboles culturels en signes porteurs de nouvelles significations, l'œuvre performative est fluide et ouverte aux changements qui pourraient advenir lors de ses réitérations subséquentes²⁰. Elle n'est pas une représentation fixée de l'idée d'une identité en mouvement mais bien une présentation de cette même identité en mouvement dans son moment présent – une présentation qui n'est pas prescriptive et donc, qui n'empêche aucune transformation future de cette identité. Exposée sous forme de sculpture dans le musée, l'œuvre devient une représentation figée *illustrant*, plutôt que de la mettre en pratique, l'idée d'une identité en constante mutation. Ce faisant, elle dénonce davantage le pouvoir de l'institution muséale et sa responsabilité dans le maintien et la construction du système de l'« amérindianité », une critique qui rejoint celle mise de l'avant par *Artifact #671B*.

¹⁹ Alphen, Ernst Van. 1997. « The Portrait's Dispersal : Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture ». In *Portraiture : Facing the Subject*, sous la dir. de Joanna Woodall, p. 250. New York et Manchester : Manchester University Press, qui exemplifie ce passage de la ressemblance à l'évocation du sujet à l'aide des *Inventaires* de Boltanski; et West, Shearer. 2004. « Identities ». Chap. in *Portraiture*, p. 212-213. Coll. « Oxford History of Art ». Oxford et New York : Oxford University Press, qui parle de cette même évolution du genre du portrait à partir du travail de Tracey Emin.

²⁰ Alors que j'aborde ces idées en empruntant les concepts de Bhabha cités précédemment, qui parle du temps présent performatif permettant la transformation des symboles culturels en signes, Charlotte Townsend-Gault propose le concept de la « ritualisation du rituel » pour évoquer ces mêmes idées et Nikos Papastergiadis les aborde sous l'angle de la réactualisation que permet la traduction. Voir l'article Townsend-Gault. 1992. « Ritualizing Ritual's Ritual ». *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (automne), p. 51-58; et Papastergiadis. 1998. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction ». *Op. cit.*, surtout la section de son texte intitulée « La traduction comme réactualisation », p. 60-67.

Jin-me Yoon ayant révélé dans *Souvenirs of the Self* la propension du portrait et de l'autoportrait à fixer l'identité de celui qui y est représenté, elle tente de déjouer cet effet de l'image dans *between departure and arrival*, en évitant tout simplement de montrer directement le sujet, y faisant plutôt allusion à partir d'un signe, le dessus d'une tête coiffée selon la tradition coréenne, contextualisé par des histoires et des images ne réduisant en rien les possibilités de développements futurs de cette identité. Située son chez-soi en suspens, elle en suggère une représentation qui, pour sauvegarder sa fonction mythique de support, de point de repère maintenant la continuité du sujet, ne peut que le montrer comme un lieu hétérotopique, à la fois localisé et délocalisé, réel et imaginaire. Seul moyen de réconcilier sa réalité physique ancrée dans un territoire singulier et son rôle traditionnel de corollaire de l'identité, complexifiée ici par ses attaches multiples. Yoon présente ainsi par cet autoportrait une vision contextualisée de son identité, articulée à la jonction d'identifications qui parfois lui sont imposées, et d'autres fois sont librement négociées, sans pour autant insinuer que ces dernières détermineront de façon prévisible son développement. Avec ces facteurs d'identification, à la fois ceux qui nourrissent la perception qu'ont les autres de ce qu'elle représente – les relations historiques entre le Canada et l'Asie, responsables de ce qu'elle nomme ses identités héritées – et ceux qui jouent intimement dans la construction de son sentiment personnel d'identité – son rapport à la culture coréenne et à Vancouver, son lieu de résidence – elle dresse un portrait subtil de sa réalité identitaire, refusant de la résorber en une image synthèse. Yoon se montre ainsi « en disponibilité²¹ », travaillant à « déjouer les sommations pour que du soi devienne possible, précaire et révocable, choisi et négocié », dans un espace « où le présent se nourrit de mémoires adoptées²² », et non plus imposées. Une représentation qui articule une identité ouverte sur l'à-venir, qui aurait le courage d'admettre qu'elle est un départ hors d'une territorialité du repli, un « surgissement, dans le risque et la contingence, vers le dehors.²³ »

²¹ Pour Noudelmann, « se mettre en disponibilité » est un état qui désigne « la suspension du rappel à l'ordre des places », que nous assigne le paradigme généalogique. Noudelmann. François. 2006. *Hors de moi*. Op. cit., p.110.

²² Noudelmann. 2006. *Ibid.*, p. 13.

²³ Serfaty-Garzon, Perla. 2006. « En mouvement. Le chez-soi à l'épreuve des mobilités ». In *Un chez-soi chez les autres*, sous la dir. de Serfaty-Garzon, p. 25. Montréal : Bayard Canada.

Cette conception de l'identité, ouverte aux transformations, façonnable par le sujet qui peut, à travers ses actions, transformer le sens des signes qui lui sont accolés et refuser la place qui lui est assignée, le migrant en fait obligatoirement l'expérience. C'est d'ailleurs un de ses « privilèges » selon Said, ce qui ne l'empêche pas de reconnaître le poids et la souffrance qu'engage ce type de situation. Cela dit, toute identité correspond à cette définition, ce que le migrant contribue à mettre en évidence dans sa société d'accueil. Selon Noudelmann, « la présence de l'étranger et sa division manifeste entre l'ancrage et le déracinement, entre l'appartenance et la séparation, donnent à éprouver pour chacun la part constructive de son identité.²⁴ » Le témoignage d'une femme immigrante recueilli par Trinh T. Minh-ha corrobore ces propos, elle qui affirme que les immigrants sont perçus comme une nuisance par la population majoritaire parce que, face à eux, elle ne peut plus nier la fragilité du monde et des certitudes sur lesquelles il repose²⁵. Pour être profitable, cette fragilité, plutôt que d'être vue comme engageant une perte de repères causée par un état de relativisme où tout se vaut et plus rien ne fait consensus, doit être vécue comme une condition permettant que s'ouvre un espace de liberté. L'identité n'y étant plus perçue comme une essence, un donné de la nature, elle s'expose comme une scène complexe sur laquelle le sujet re-produit, et donc transforme, les assignations dont il fait l'objet, une situation qui dévoile son pouvoir d'action quant à ce qu'il est et ce qu'il deviendra.

Comme l'admettent Braidotti et Noudelmann, l'identité n'a de réalité que rétrospectivement : elle consiste en la somme des traces, des mémoires, que le sujet « porte vers l'avant » sans qu'aucun principe organisateur transcendant n'en supervise la progression²⁶. Elle est donc fictive puisque son fil conducteur n'est visible qu'après coup. Inventé, ce fil conducteur découle de l'organisation subjective que le sujet propose de son passé afin d'en tirer une cohérence justifiant un présent – d'où il parle – aux couleurs de son choix. Cette unité fictive du soi repose aussi sur la réalité linguistique du « je » qui, en sa qualité de synthèse rassemblant tous les aspects et expériences de l'individu, donne l'illusion de sa continuité à travers le temps. Une illusion que la persistance de l'apparence corporelle du sujet vient

²⁴ Noudelmann. 2004. *Pour en finir avec la généalogie*. Op. cit., p. 138.

²⁵ Minh-ha. 1994. « Other than myself / my other self ». Op. cit., p. 12.

²⁶ Voir Braidotti, Rosi. 1994. *Nomadic Subjects*. Op. cit., p. 14 et Noudelmann. 2004. *Pour en finir avec la généalogie*. Paris : Éditions Léo Scheer, p. 51, où il fait référence à Sartre, et p. 96.

également appuyer. Ainsi, on peut conclure qu'en tant que construction théorique et catégorique se faisant passer pour une essence, le concept d'identité est discutable puisqu'il cache par sa stabilité le changement historique. À titre de fiction individuelle par contre, il apparaît nécessaire au sujet qui, par lui, tente d'octroyer un sens à son existence – une existence non plus seulement subie mais aussi faite sienne.

ANNEXE I



Figure 2.1 Rebecca Belmore, *Vigil*, 2002, performance présentée dans le cadre de l'événement « Talking Stick Aboriginal Art Festival », Full Circle, Vancouver.



Figure 2.2 Rebecca Belmore, *The Named and the Unnamed*, 2002, installation vidéo sur un support muni de bulbes lumineux, 244 x 274 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver.



Figure 2.3 Rebecca Belmore, *blood on the snow*, 2002, installation : tissu, plumes, chaise, peinture acrylique, 610 x 610 x 107 cm, Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, Vancouver.



Figure 2.4 Rebecca Belmore, *Artifact #671B*, 1988, performance présentée par la Thunder Bay Art Gallery, Thunder Bay, en support au boycottage des Cris du Lac Lubicon.



Figure 2.5 Rebecca Belmore, *Wild*, 2001, performance et installation : couvre-lit, ciel de lit, tissu, cheveux, fourrure, présentée à l'espace The Grange, Toronto, Pari Nadimi Gallery, Toronto.

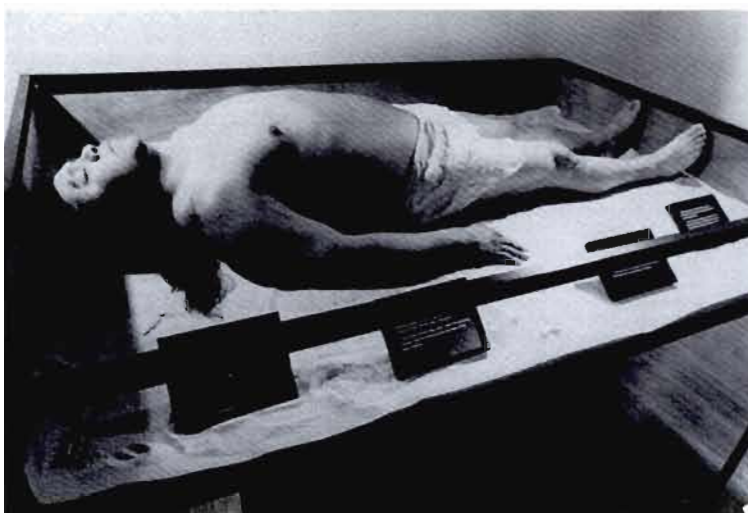


Figure 2.6 James Luna, *The Artifact Piece*, 1987, installation et performance, Museum of Man, San Diego.



Figure 2.7 Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, *Two Undiscovered Amerindians Visit the West*, 1992, performance célébrant le 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, Plaza de Colón, Madrid.



Figure 2.8 Rebecca Belmore, *True Grit (A Souvenir)*, 1988-1989, tissu, panneau de toile, peinture acrylique, rembourrage, franges, 178 x 183 x 25 cm, collection de l'artiste.



Figure 2.9 Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion*, 1987, performance présentée dans le cadre de l'événement « Twelve Angry Crinolines », organisée par Lynne Sharman, Thunder Bay.



Figure 2.10 Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion*, 1987, performance présentée dans le cadre de l'événement « Twelve Angry Crinolines », organisée par Lynne Sharman, Thunder Bay.



Figure 2.11 Rebecca Belmore, *Rising to the Occasion*, 1987-1991, version installative de l'œuvre, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.



Figure 3.1 Jin-me Yoon, *(Inter)reference, Part II : (In)authentic (Re)search*, 1990, installation : 9 tiroirs-caissons lumineux, duratrans, bois peint. Dimensions d'un caisson : 58,5 x 48,5 x 23 cm, Art Gallery of Vancouver, Vancouver.



Figure 3.2 Jin-me Yoon, *(Inter)reference, Part II : (In)authentic (Re)search*, 1990, installation : 9 tiroirs-caissons lumineux, duratrans, bois peint. Dimensions d'un caisson : 58,5 x 48,5 x 23 cm, Art Gallery of Vancouver, Vancouver.

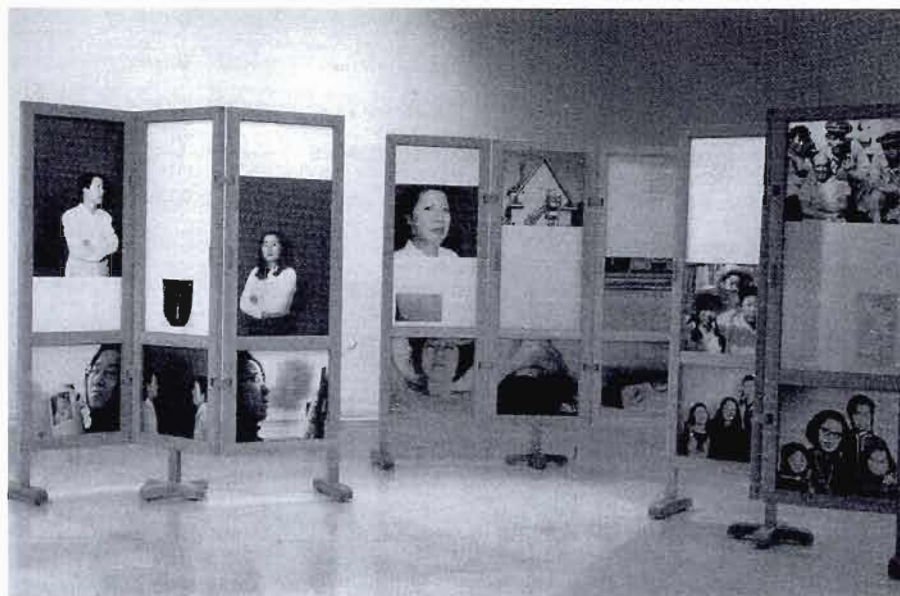


Figure 3.3 Jin-me Yoon, *Screens*, 1992, Trois panneaux de bois amovibles, photographies sur mylar. Dimensions d'un panneau : 132 x 45,2 x 6,4 cm.

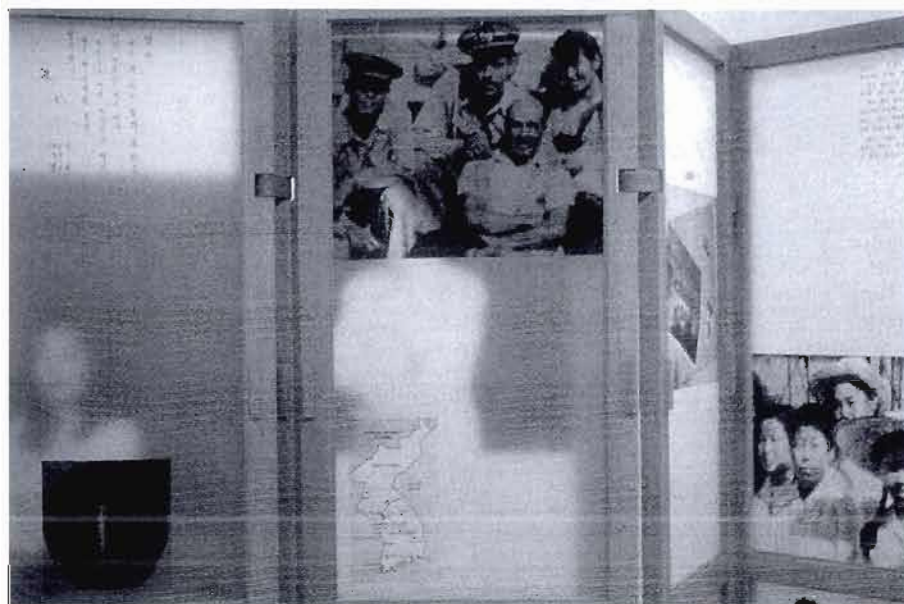


Figure 3.4 Jin-me Yoon, *Screens* (détail), 1992, Trois panneaux de bois amovibles, photographies sur mylar. Dimensions d'un panneau : 132 x 45,2 x 6,4 cm.



Figure 3.5 Jin-me Yoon, *Body A Thread Dis Ease A Mountain*, 1993, installation photographique : treize boîtes lumineuses en bois de dimensions variables, photographies sur mylar, fil électrique rouge, une grande image de 213,3 x 124,4 cm.



Figure 3.6 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.



Figure 3.7 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

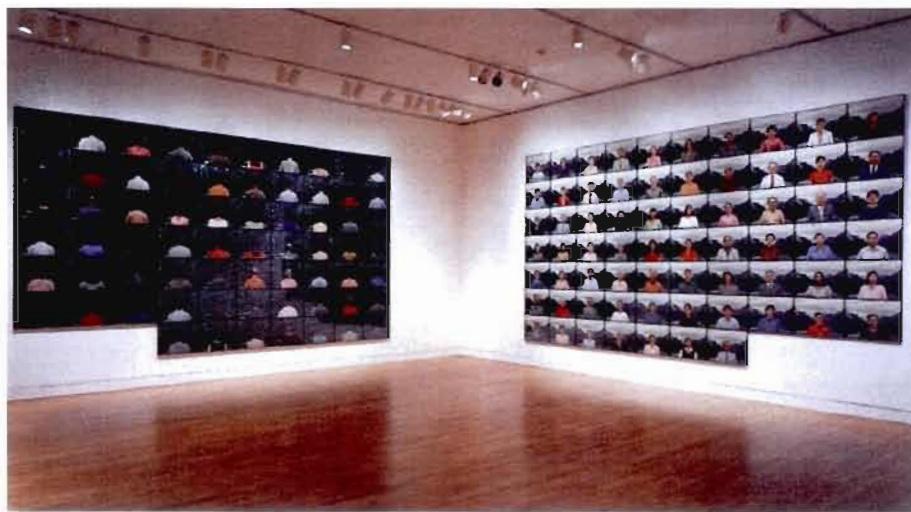


Figure 3.8 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven*, 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.



Figure 3.9 Lawren S. Harris, *Maligne Lake, Jasper Park*, 1924, huile sur toile.
Dimensions : 122,8 x 152,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



Figure 3.10 Emily Carr, *Old Time Coast Village (South Bay)*, 1929-1930, huile sur toile.
Dimensions : 91,3 x 128,7 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.



Figure 3.11 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.

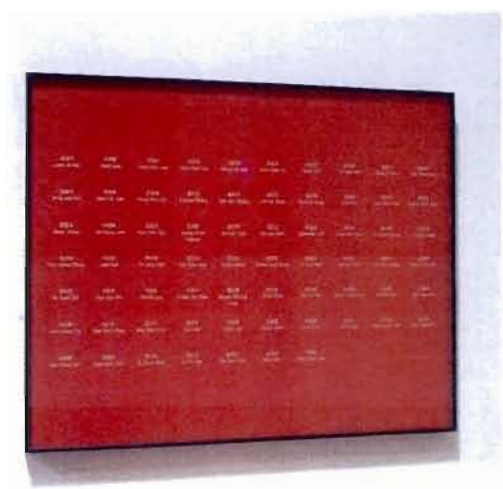
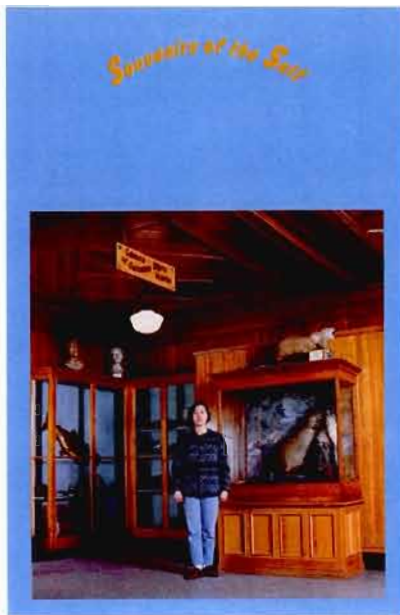


Figure 3.12 Jin-me Yoon, *A Group of Sixty-Seven* (détail), 1996, installation photographique : 134 portraits et un écriteau identifiant les individus photographiés. Dimensions de chaque épreuve : 47,5 x 60,6 cm, Vancouver Art Gallery, Vancouver.



Souvenirs of the Self

A project of six postcards by
Jin-me Yoon ©1991



Banff Park Museum — Marvel over the impressive collection of Western Canada's oldest natural history museum. She looks with curiosity and imagines life beyond the rigid casings.

Le musée du Parc national Banff — Émerveillez-vous devant l'impressionnante collection du plus vieux musée d'histoire naturelle de l'Ouest canadien. Elle regarde curieusement et imagine la vie derrière ces vitrines rigides.

우리도 이 땅의 주인입니다.
這片大地也是我們的家鄉。

Public Parks Gallery, The Banff Centre for the Arts, Banff, Alberta, Canada. The Banff Centre for the Arts is a member of the Banff Centre for the Arts. The Banff Centre for the Arts is a member of the Banff Centre for the Arts.

Figures 3.13 Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self*, 1991, ensemble de six cartes postales, réalisé pour la Walter Phillips Gallery, Banff.



Figure 3.14 Lawren S. Harris, *Athabasca Valley, Jasper Park*, 1924, huile sur toile. Dimensions : 26,7 x 35,2 cm, Edmonton Art Gallery, Edmonton.



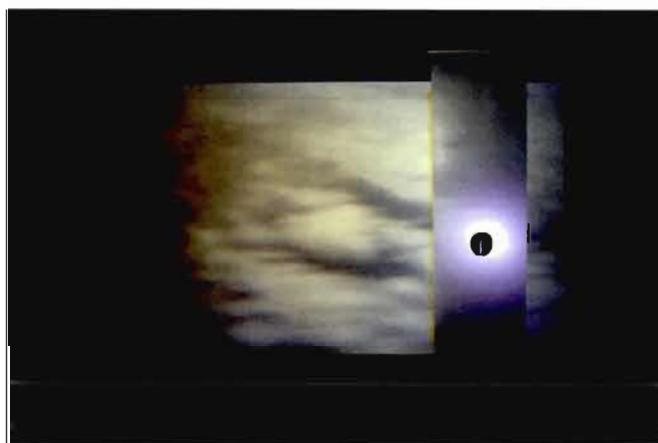
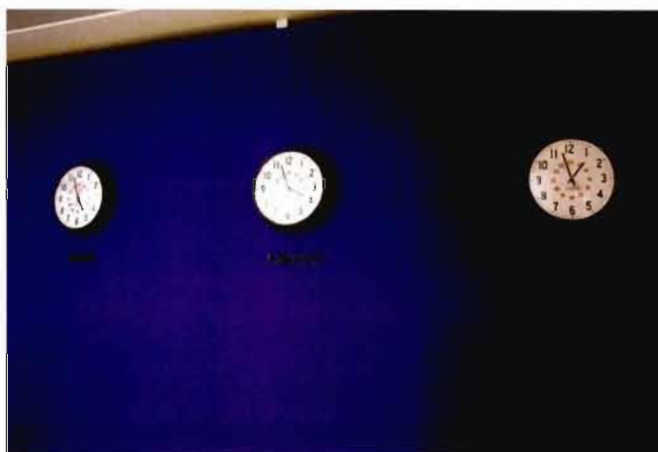
Figure 3.15 Tom Thomson, *The Jack Pine*, 1916-1917, huile sur toile. Dimensions : 127,9 x 139,8 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.



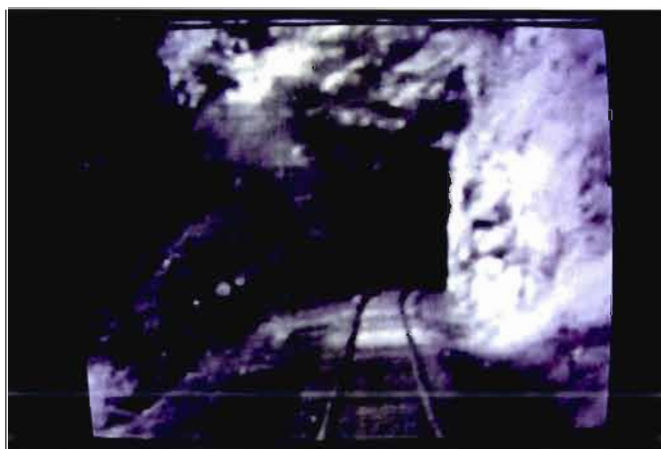
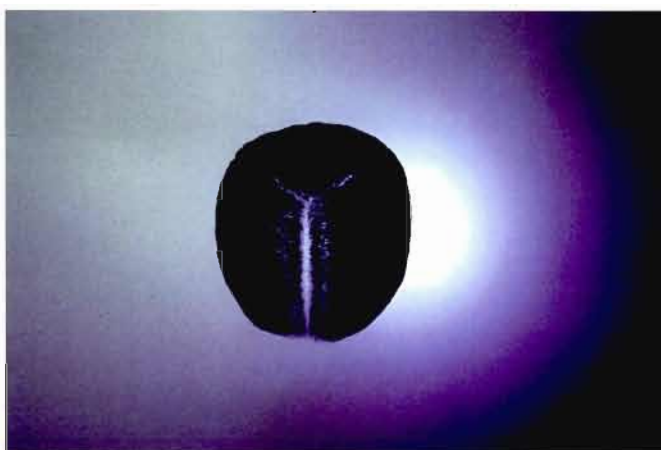
Figure 3.16 Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self*, 1991, ensemble de six cartes postales, réalisé pour la Walter Phillips Gallery, Banff.



Figure 3.17 Jin-me Yoon, *Souvenirs of the Self*, 1991- 2000, version installative de l'œuvre, présentée en 1993 à la Mendel Art Gallery, Saskatoon.



Figures 3.18 Jin-me Yoon, *between departure and arrival*, 1996-1997, installation : projection vidéo, moniteur vidéo, haut-parleurs, photographie sur une bande de mylar, horloges.



Figures 3.19 Jin-me Yoon, *between departure and arrival*, 1996-1997, installation : projection vidéo, moniteur vidéo, haut-parleurs, photographie sur une bande de mylar, horloges.

BIBLIOGRAPHIE

« A Celebration of Native Cultures ». *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, vol. 8, no. 1 (1988), p. 20-21.

Alphen, Ernst Van. « The Portrait's Dispersal : Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture ». In *Portraiture : Facing the Subject*, sous la dir. de Joanna Woodall, p. 239-256. New York et Manchester : Manchester University Press, 1997.

Ames, Michael M. « Boycottons la politique de la suppression! ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 24-25.

Ames, Michael M., Julia D. Harrison et Trudy Nicks. « Un énoncé de politiques muséales des collections ethnologiques et les peuples qu'elles représentent ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 53-57.

Anderson, Benedict. *L'imaginaire national*. Trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : Éditions La Découverte, 1996 (1983), 212 p.

Anderson, Shannon. *Revealing the Subject*. Oakville : Oakville Galleries, 2003, 24 p.

Ang, Ien. « On Not Speaking Chinese : Postmodern Ethnicity and the Politics of Diaspora ». *New Formations*, no. 24 (winter 1994), p. 1-18.

Augaitis, Daina, Sylvie Gilbert, Jody Berland (dir.). *Between Views and Points of View*. Banff : Walter Phillips Gallery, 1991, 47 p.

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1972 (1957), 214 p.

Baert, Renee. *Margins of Memory : Rebecca Belmore, Marlene Creates, Sarindar Dhaliwal, Wyn Geleynse, Jan Peacock, Jin-me Yoon, Sharyn Yuen*. Windsor : Art Gallery of Windsor, 1994, 24 p.

Bal, Mieke, Yve-Alain Bois, Irving Lavin, Griselda Pollock et Christopher S. Wood. « Art History and its Theories ». *The Art Bulletin*, vol. 78, no. 1 (mars 1996), p. 6-25.

Bammer, Angelika. « The Question of "Home" ». *New Formations*, no. 17 (été 1992), p. vii-xi.

Barral, Jacquie. « Avant-propos ». In *Le portrait en abyme*, sous la dir. de Jacquie Barral, n. p. Lyon : Aléas, 2001.

Becker, Carol. « The Romance of Nomadism : A Series of Reflections ». *Art Journal*, vol. 58, no. 2 (été 1999), p. 22-29.

Belmore, Rebecca. s.d. *Rebecca Belmore*. En ligne. < <http://www.rebeccabelmore.com/home.html> >. Consulté le 1^{er} juin 2008.

Benkirane, Réda et Erica Deuber Ziegler. *Culture & Cultures. Les chantiers de l'ethno*, Coll. « Tabou ». Genève : Musée d'ethnographie de Genève, 2007, 345 p.

Berland, Jody, Will Straw et David Thomas (dir.). *Theory Rules*. Toronto : YYZ Books et University of Toronto Press, 1996, 320 p.

Bhabha, Homi K. *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Trad. de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot & Rivages, 2007 (1994), 411 p.

Boswell, David et Jessica Evans (dir.). *Representing the Nation : A Reader*. New York : Routledge, 1999, 471 p.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Presses du Réel, 2001, 123 p.

Bradley, Jessica. *Kim Yasuda and Jin-me Yoon : The Distance Between*. Art Gallery of Ontario : Toronto, 1997, n. p.

Bradley, Jessica et Gillian MacKay. *House Guests : The Grange 1817 to Today*. Toronto : Art Gallery of Ontario, 2001, 115 p.

Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects : Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York : Columbia University Press, 1994, 325 p.

Brett, Guy. « Earth & Museum : Global or Local? ». *Third Text*, no. 6 (printemps 1989), p. 89-96.

Brydon, Anne. « Intimate Dwelling : Finding Our Way Home ». In *Home Show*, sous la dir. de Joan Padgett, p. 19-27. Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery.

Burgess, Marilyn. « The Imagined Geographies of Rebecca Belmore ». *Parachute*, no. 93 (janv.- fév.- mars 1999), p. 12-20.

Butler, Judith. *Trouble dans le genre*. Trad. de l'anglais par Cynthia Kraus. Préf. par Éric Fassin. Paris : Éditions La Découverte / Poche, 2006 (1990), 283 p.

Cage, John. « Photographic Likeness ». In *Portraiture : Facing the Subject*, sous la dir. de Joanna Woodall, p. 119-129. New York et Manchester : Manchester University Press, 1997.

Calhoun, Craig. « Nationalism and Civil Society : Democracy, Diversity and Self-Determination ». In *Social Theory and the Politics of Identity*, sous la dir. de Craig Calhoun, p. 304-335. Cambridge : Blackwell Publishers, 1994.

Calhoun, Craig. « Social Theory and the Politics of Identity ». In *Social Theory and the Politics of Identity*, sous la dir. de Craig Calhoun, p. 9-36. Cambridge : Blackwell Publishers, 1994.

Castles, Stephen et Alastair Davidson. *Citizenship and Migration : Globalization and the Politics of Belonging*. New York : Routledge, 2000, 258 p.

Chambat-Houillon, Marie-France et Anthony Wall. 2004. « Citer des images ». Chap. in *Droit de citer*, p. 75-100. Coll. « Langages & Co ». Paris : Éditions Bréal, 2004.

Clifford, James. « Traveling Cultures ». In *Cultural Studies*, sous la dir. de Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula A. Treichler, p. 96-112. New York : Routledge, 1992.

Clifford, James. *Malaise dans la culture*. Trad. de l'anglais par Marie-Anne Sichère. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996 (1988), 389 p.

Commission canadienne des droits de la personne. 2008, 18 août. « Les immigrants ». In *Les droits de la personne au Canada : Perspective historique*. En ligne. < <http://www.chrc-ccdp.ca/fr/getBriefed/1900/immigrants.asp> >. Consulté le 17 octobre 2008.

Coquet, Michèle, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (dir.). *Les cultures à l'œuvre*. Paris : Biro éditeur-Maison des sciences de l'homme, 2005, 414 p.

Couillard, Paul et Rebecca Belmore. 2001-2002. « FADO interview : “The Voice that Speaks on my Behalf” ». In *TIME TIME TIME : FADO Performance Inc.* En ligne. < <http://www.performanceart.ca/time3x/belmore/interview.html> >. Consulté le 1er juin 2008.

Deleuze, Gilles et Claire Parnet. « Entretien ». *L'Autre journal*, no. 18 (octobre 1985), p. 12-22.

Dorléac, Laurence Bertrand, Laurent Gervereau, Serge Guilbaut et Gérard Monnier (dir.). *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*. Paris : *l'image* / École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, 493 p.

Doxtater, Deborah. « Le foyer de la culture indienne et les autres histoires du Musée ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 29-31.

Doxtater, Deborah (dir.). *Revisions*. Banff : Walter Phillips Gallery, 1992, 57 p.

Enright, Robert. « The Poetics of History : An Interview with Rebecca Belmore ». *Border Crossings*, vol. 24, no. 3 (août 2005), p. 63-69.

Farver, Jane (dir.). *Across the Pacific : Contemporary Korean and Korean American Art*. Queens, New York : The Queens Museum of Art, 1993, 102 p.

Fischer, Barbara. *33 pieces*. Mississauga : Blackwood Gallery, 2001, 45 p.

Fisher, Jean. « In Search of the “Inauthentic” : Disturbing Signs in Contemporary Native American Art ». *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (automne 1992), p. 44-50.

Foucault, Michel. *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976, 211 p.

Foucault, Michel. « “Des espaces autres” ». Une conférence inédite de Michel Foucault ». *AMC Revue d'Architecture*, no. 5 (octobre 1984), p. 46-49.

Foucault, Michel et Gilles Deleuze. « Les intellectuels et le pouvoir ». In *Dits et Écrits I : 1954-1975*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, p. 306-315. Paris : Gallimard, 2001.

Fraser, Marie. « La demeure ». In *La demeure*, sous la dir. de Marie Fraser, p. 11-40. Montréal : Optica, 2008.

Fusco, Coco. « L'autre histoire de la performance interculturelle ». In *International Geographic*, sous la dir. de Stefan St-Laurent et Tam-Ca Vo-Van, p. 96-123. Ottawa : Saw Gallery / YYY Books, 2004.

Gagnon, Monika Kin. *Other Conundrums*. Vancouver : Arsenal Pulp Press et Artspeak Gallery; Kamloops : Kamloops Art Gallery, 2000, 195 p.

Gagnon, Monika Kin et Richard Fung (dir.). *Territoires et trajectoires*. Trad. de l'anglais par Colette Tougas. Coll. « Prendre Parole ». Montréal : Éditions Artextes, 2006 (2002), 204 p.

Gilbert, André (dir.). *Autoportraits dans la photographie canadienne contemporaine*. Québec : Éditions J'ai VU, 2004, 111 p.

Gilbert, Sylvie. « La couleur du temps ». In *Métissages*, sous la dir. de Marie Fraser, Guy Sioud Durand et Sylvie Gilbert, p. 36-39. Saint-Jean-Port-Joli : Centre de Sculpture Est-Nord-Est, 1996.

Grande, John K. « L'art autochtone est de l'art contemporain ». Chap. in *Art, nature et société*, p. 119-132. Trad. de l'anglais par Claude Frappier. Montréal : Écosociété, 1997 (1994).

Greenberg, Reesa. « Defining Canada ». *Collapse*, no. 3 (décembre 1997), p. 95-118.

Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (dir.). *Thinking About Exhibition*. New York : Routledge, 2004 (1996), 487 p.

Grenville, Bruce, Jessica Bradley et Nicole Jolicoeur. « Corpus ». Saskatoon : Mendel Art Gallery, 1995, 79 p.

Grinberg, León et Rebeca Grinberg. *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*. Lyon : Césura Lyon Édition, 1986, 292 p.

Gupta, Akhil et James Ferguson. « Beyond "Culture" : Space, Identity, and the Politics of Difference ». *Cultural Anthropology*, vol. 17, no. 1 (février 1992), p. 6-23.

Hall, Stuart. « Minimal Selves ». In *Identity, The Real Me*, sous la dir. de Lisa Appignanesi, p. 44-46. Londres : ICA, 1987.

Harris, Jonathan. *The New Art History : A Critical Introduction*. Londres et New York : Routledge, 2001, 302 p.

Harrison, Julia. « Présentation de la conservatrice ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 20-21.

Heartney, Eleanor. « Native Identity in an Age of Hybridity ». In *Remix : New Modernities in a Post-Indian World*, sous la dir. de Joe Baker et Gerald McMaster, p. 37-53. Washington : National Museum of the American Indian, 2007.

Hebdige, Dick (dir.). *Longing and Belonging : from the Faraway Nearby*. Santa Fe : SITE Santa Fe, 1995, 190 p.

Heinich, Nathalie. « Les objets-personnes : Fétiches, reliques et œuvres d'art ». *Sociologie de l'art*, no. 6 (1993), p. 25-55.

Hill, Charles C. *Le Groupe des Sept. L'émergence d'un art national*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 1995, 375 p.

Hill, Charles C., Johanne Lamoureux et Ian M. Thom. *Emily Carr. Nouvelles perspectives sur une légende canadienne*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada; Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2006, 336 p.

Hill, Rick. « Un dépôt sacré : Les obligations culturelles des musées envers les Autochtones ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 34-36.

Hill, Tom. « Éditorial ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 3-4.

Houle, Robert et Clara Hargittay. « La lutte contre l'apartheid culturel ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 61-63.

Hurtig, Annette. *The Culture of Nature*. Kamloops : Kamloops Art Gallery, 1996, n. p.

« Introduction ». *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, vol. 8, no. 1 (1988), p. 5.

Jones, Amelia. « Interpreting Feminist Bodies : The Unframeability of Desire ». In *The Rhetoric of the Frame*, sous la dir. de Paul Duro, p. 223-241. Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

Jones, Amelia. *Body Art / Performing the Subject*. Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 1998, 389 p.

Jones, Amelia et Andrew Stephenson (dir.). *Performing the Body / Performing the Text*. New York : Routledge, 1999, 306 p.

Kant, Emmanuel. « Analytique du beau ». Chap. in *Critique de la faculté de juger*. Trad. par Alain Renaut. Paris : GF Flammarion, 1995 (1790), p. 181-224.

Kaplan, Caren. « Deterritorializations : The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse ». *Cultural Critique*, no. 6 (printemps 1987), p. 187-198.

Karp, Ivan et Steven D. Lavine (dir.). *Exhibiting Culture*. Washington : Smithsonian Institution Press, 1991, 480 p.

Kelly, Sue, Lisa Langford, Francesca Lund (et al.). *Artropolis 93 : Public Art and Art about Public Issues*. Vancouver : A.T. Eight Artropolis Society, 1993, 168 p.

Knights, Karen. *(Inter)reference, Part II : (In)authentic (Re)search*. Vancouver : Women in Focus Society, 1990, n. p.

Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1988, 293 p.

Kwon, Miwon. « One Place After Another : Notes on Site Specificity ». In *Space, Site, Intervention : Situating Installation Art*, sous la dir. de Erika Suderburg, p. 38-63. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2000.

Kwon, Miwon. *One Place After Another : Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge : The MIT Press, 2002. 218 p.

Laing, Carol. *Picture Theory*. Toronto : YYZ, 1995, 48 p.

Lamoureux, Johanne. *Doublures : vêtements de l'art contemporain*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, 117 p.

Levitt, Nina. *Body Takes*. Toronto : Toronto Photographers Workshop, 1992, n. p.

Maffesoli, Michel. *Du Nomadisme*. Paris : Le livre de Poche, 1997, 190 p.

Maharaj, Sarat, Kellie Jones, Adrian Piper (et al.). *Interrogating Identity*. New York : Grey Art Gallery and Study Center, New York University, 1991, 142 p.

Manning, Erin. « I AM CANADIAN : Identity, Territory and the Canadian National Landscape ». *Theory and Event*, vol. 4, no. 4 (2000), p. 1-30.

Manning, Erin. « An Excess of Seeing : Territorial Imperatives in Canadian Landscape Art ». Chap. in *Ephemeral Territories : Representing Nation, Home, and Identity in Canada*, p. 1-30. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003.

Martin, Lee-Ann. *Au fil de mes jours*. Québec : Musée national des Beaux-arts du Québec, 2005, 50 p.

Massey, Doreen. « Double articulation : A Place in the World ». In *Displacements : Cultural Identities in Question*, sous la dir. de Angelika Bammer, p. 110-121. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1994.

Massie, Annetta (dir.). *Away From Home*. Columbus : Wexner Center for the Arts et The Ohio State University, 2003, 111 p.

Mastin, Catharine M. (dir.). *The Group of Seven in Western Canada*. Calgary : The Glenbow Museum, 2002, 208 p.

McCabe, Shauna. « Visible Veneers : Jin-me Yoon's *Touring Home From Away* ». In *Lost Homelands*, sous la dir. d'Annette Hurtig, p. 54-57. Kamloops : Kamloops Art Gallery; Charlottetown : Confederation Centre Art Gallery & Museum, 2000.

McMaster, Gerald et Lee-Ann Martin. « The Contemporary Indian Art Collection at the Canadian Museum of Civilisation ». *American Indian Art*, no. 15 (automne 1990), p. 51-55.

Mensah, Ayoko (dir.). « Métissage : un alibi culturel » (dossier). *Africultures* (no. 62, janv.-mars 2005), 181 p.

Milroy, Sarah. « At Home on the Grange ». *The Globe and Mail* (Toronto), 15 septembre 2001, p. R-9.

Minh-ha, Trinh T. « Other than myself / my other self ». In *Travellers' Tales : Narratives of Home and Displacement*, sous la dir. de George Robertson et al., p. 9-26. New York : Routledge, 1994.

Nemiroff, Diana, Charlotte Townsend-Gault et Robert Houle (dir.). *Land, Spirit, Power : First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa : National Gallery of Canada, 1992, 231 p.

Nemiroff, Diana (dir.). *Traversées*. Ottawa : National Gallery of Canada, 1998, 191 p.

Nicholson, Linda J. (dir.). *Feminism / Postmodernism*. New York : Routledge, 1990, 348 p.

Noudelmann, François. *Pour en finir avec la généalogie*. Paris : Éditions Léo Scheer, 2004, 280 p.

Noudelmann, François. *Hors de moi*. Paris : Éditions Léo Scheer, 2006, 120 p.

Nouss, Alexis et François Laplantine. *Le métissage*. Coll. « Dominos ». Paris : Flammarion, 1997, 127 p.

Nouss, Alexis et François Laplantine. *Métissage : de Arcimboldo à Zômbi*. Paris : Éditions Pauvert, 2001, 633 p.

Nouss, Alexis. *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris : Les éditions Textuel, 2005, 141 p.

O'Brian, John et Peter White (dir.). *Beyond Wilderness : The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2007, 390 p.

O'Donnell, Joan Kathryn et Jonathan Batkin (dir.). *About Face : Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*. Santa Fe : Wheelwright Museum of the American Indian, 2006, 185 p.

Phillips, Ruth B. « C'est de l'art indien; où va-t-on le placer? », *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 68-71.

Phillips, Ruth B. « The Public Relations Wrap. What we can learn from *The Spirit Sings* ». *Inuit Art Quarterly*, no. 5 (printemps 1990), p. 13-21.

Pollock, Griselda (dir.). *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*. New York : Routledge, 1996, 300 p.

Price, Sally. *Arts primitifs; regards civilisés*. Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995 (1989), 208 p.

Radul, Judy (dir.). *Between Departure and Arrival*. Vancouver : The Western Front, 1998, 77 p.

Reilly, Maura et Linda Nochlin (dir.). *Global Feminisms*. New York : Merrell, 2007, 304 p.

Rosenberg, Ann. « One-person views on things not as they seem ». *The Vancouver Sun* (Vancouver), 17 novembre, 1990, p. D-10.

Rutherford, Jonathan et Homi K. Bhabha. « The Third Space ». In *Identity and Consciousness : (Re)presenting the Self*, sous la dir. de Sheila Petty, p. 12-17. Regina : Dunlop Art Gallery, 1991.

Ryan, Allan J. *The Trickster Shift : Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Toronto : UBC Press, 1999, 303 p.

Said, Edward. W. « Reflections on Exile ». In *Out There : Marginalization and Contemporary Cultures*, sous la dir. de Russell Ferguson, Martha Gever, Trinh T. Minh-ha et Cornel West, p. 366. New York : The New Museum of Contemporary Art et The MIT Press, 1990.

Said, Edward W. *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud. Coll. « La couleur des idées ». Paris : Seuil, 2005 (1978), 422 p.

Scott, Kitty. « Touring Home ». In *Constructing Cultural Identity*, sous la dir. de Elizabeth Kidd, p. 3-10. Edmonton : Edmonton Art Gallery, 1991.

Serfaty-Garzon, Perla. « L'Appropriation ». In *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, sous la dir. de Marion Segaud, Jacques Brun et Jean-Claude Driant, p. 27-30. Paris : Éditions Armand Colin, 2003.

Serfaty-Garzon, Perla. « Habiter ». In *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, sous la dir. de Marion Segaud, Jacques Brun et Jean-Claude Driant, p. 213-214. Paris : Éditions Armand Colin, 2003.

Serfaty-Garzon, Perla. « En mouvement. Le chez-soi à l'épreuve des mobilités ». In *Un chez-soi chez les autres*, sous la dir. de Serfaty-Garzon, p. 1-32. Montréal : Bayard Canada, 2006.

Shadbolt, Doris. *Emily Carr*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 1990, 240 p.

Sherrin, Bob. « Visible and Unknowable ». In *Facing History : Portraits from Vancouver*, sous la dir. de Karen Love et Bob Sherrin, p. 141-149. North Vancouver : Presentation House Gallery, 2002.

Smith, Nancy. « Screens : Exploring The Ties That Bind ». *Ms Magazine*, vol. 4, no. 2 (sept-oct 1993), p. 44-49.

Somé, Roger. *Le musée à l'ère de la mondialisation*. Coll. « Esthétiques ». Paris : L'Harmattan, 2003, 127 p.

Spivak, Gayatri C. « Asked to Talk About Myself... ». *Third Text*, no. 19 (été 1992), p. 9-18.

Stott, Margaret A. « Le Souffle de l'esprit : Traditions artistiques des premiers habitants du Canada ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 80-81.

Tourn, Lya. *Chemin de l'exil. Vers une identité ouverte*. Coll. « En question ». Paris : Éditions Campagne Première, 2003, 199 p.

Townsend-Gault, Charlotte. « Ritualizing Ritual's Rituals », *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (automne 1992), p. 51-58.

Townsend-Gault, Charlotte. « Ready-made Kwakiutls? » In *Réfractions*, sous la dir. de Jessica Bradley et Lesley Johnstone, p. 158-168. Montréal : Artextes, 1998.

Townsend-Gault, Charlotte et James Luna (dir.). *Rebecca Belmore : The Named and the Unnamed*. Vancouver : Morris & Helen Belkin Art Gallery, 2003, 59 p.

Traugott, Joseph. « Native American Artists and the Postmodern Cultural Divide ». *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (automne 1992), p. 36-43.

Trigano, Shmuel. *Le Temps de l'exil*. Coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque », no. 515. Paris : Éditions Payot et Rivages, 2005, 117 p.

Trigger, Bruce. « À qui appartient le passé? ». *Muse*, vol. 6, no. 3 (octobre 1988), p. 21-23.

Uzel, Jean-Philippe. « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité ». In *Monde et réseaux de l'art*, sous la dir. de Guy Bellavance, p. 189-203. Montréal : Éditions Liber, 2000.

Uzel, Jean-Philippe. « L'art comme "palimpseste" : Aby Warburg chez les Hopis ». In *Le soi et l'autre*, sous la dir. de Pierre Ouellet, p. 403-422. Québec : CELAT; Presses de l'Université Laval, 2003.

Valaskakis, Gail Guthrie. « Sacajawea et ses sœurs : les images et les Indiennes ». In *Princesses indiennes et cow-girls : stéréotypes de la frontière*, sous la dir. de Gail Guthrie Valaskakis et Marilyn Burgess, p. 12-38. Montréal : Oboro, 1995.

Vogel, Susan (dir.). *ART/artifact : African Art in Anthropology Collections*. New York : Prestel Verlag, 1988, 196 p.

Wark, Jane. *Radical Gestures : Feminism and Performance Art in North America*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2006, 285 p.

Watson, Scott. « Race, Wilderness, Territory and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting ». *Semiotext(e)*, vol. 6, no. 2 (1994), p. 93-104.

Watson, Scott, Jessica Bradley et Jolene Rickard (dir.). *Fountain*. Kamloops et Vancouver : Kamloops Art Gallery, The Morris & Helen Belkin Art Gallery et The University of British Columbia, 2005, 96 p.

West, Shearer. « Identities ». Chap. in *Portraiture*, p. 205-220. Coll. « Oxford History of Art ». Oxford et New York : Oxford University Press, 2004.

White, Hayden. « The Value of Narrativity in the Representation of Reality ». *Critical Inquiry*, vol. 7, no. 1 (Automne 1980), p. 5-27.

Winnicott, D. W. *Jeu et réalité*. Coll. « Folio / Essais », no. 398. Paris : Gallimard, 1975, 276 p.

Wong, Paul, Monika Kin Gagnon et Richard Fung (dir.). *Yellow Peril Reconsidered : Photo, Film, Video*. Vancouver : On Edge, 1990, 72 p.

Yip, Alethea. « Remembering Vincent Chin ». *Asian Week*, vol. 18, no. 43 (5-13 juin 1997).

Zerbini, Laurick. « Les objets de musée ethno-anthropologiques soumis à la polémique : présentation "esthétique" ou présentation "culturelle" ? ». *Sociologie de l'art*, no. 6 (1993), p. 117-134.